



Novelando en el Periódico y Reporteando en la Novela de América Latina

Citation

Munoz Solano, Nefer. 2013. Novelando en el Periódico y Reporteando en la Novela de América Latina. Doctoral dissertation, Harvard University.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:11124833>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Novelando en el periódico y reportando en la novela de América Latina

A dissertation presented

by

Néfer Muñoz Solano

to

The Department of Romance Languages and Literatures

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

in the subject of

Romance Languages and Literatures

Harvard University

Cambridge, Massachusetts

May 2013

© 2013 Néfer Muñoz Solano
All rights reserved

Novelando en el periódico y reportando en la novela de América Latina

Abstract

This study investigates the imbrications and porosity between journalism and narrative fiction in Latin America. It examines how three journalist-writers, Afonso de Lima Barreto (Brazil), José Marín Cañas (Costa Rica) and Gabriel García Márquez (Colombia) write in a fluid double-sided process of textual creation during the twentieth century. In their journalistic production, these writers include characters or situations that are false or imagined and, at the same time, while working in newspapers, write novels based on their journalistic reports. This discursive dialogism results in works with different degrees of hybridity that relativize the argument of those who see rigid boundaries between journalism and literature in Latin America.

The literary figure of the journalist-writer, who produces narrative fiction while simultaneously working full-time for newspapers, magazines and news services, is a deeply rooted tradition in Latin American letters. In this study, special attention is given to the complex deployment of reference, hyperbole, deception and lying. During the twentieth century, when Latin American newspapers wanted to appear less political and more commercial to their readers, the journalist-writers continually masked their political views under the cloak of a fact-oriented journalistic discourse. This dissertation analyzes genre borders and develops concepts like “favela de las letras” (“Favela” in

contradistinction to the Republic of Letters) and “diarismo mágico” (“magical journalism”).

The dissertation also examines the conundrums of verisimilitude raised by the imbrication of journalism and literature referred to above. The notion “magical journalism,” which echoes “magical realism” yet structurally is more akin to the ambivalence that Tzvetan Todorov detects in the fantastic, produces its effect by the doubt that arises from the tangle of two principles of decoding: the realist, naturalist one that is expected of journalism and the preternatural. The latter is not the realm of the supernatural, as in marvelous verisimilitude, but ensues from apparently immeasurable political power, which in the texts of these writers is presented not only in a realist mode but coded through literary devices like allusion, allegory, hyperbole. In this way, the texts both refer to a concrete reality and simultaneously register it in a literary mode that produces astonishment, consternation and a range of effects of verisimilitude.

Índice de contenidos

| | |
|---|-----|
| Sinopsis | iii |
| Agradecimientos | vii |
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1: Lima Barreto en la Favela de las Letras | 33 |
| Capítulo 2: El periodismo (en)cubierto en la novela <i>El infierno verde</i> de José Marín Cañas | 133 |
| Capítulo 3: El periodismo hiperbólico o el <i>diarismo mágico</i> de García Márquez | 220 |
| Epílogo | 303 |
| Bibliografía | 311 |

Para Ashley y mis padres

Agradecimientos

“Ganado el pan: hágase el verso”, escribió José Martí. Así que después de finalizar esta tarea, quiero agradecer a todas las personas que durante estos años me alimentaron con sus ideas y su apoyo teórico y personal para escribir esta disertación. En primer lugar, agradezco a mi directora de tesis, Diana Sorensen, quien desde el primer momento en que le propuse mi tema se mostró más que dispuesta a embarcarse conmigo en esta travesía. Con su erudición, ecuanimidad y paciencia, me ayudó, desde el instante de zarpar, a evitar el naufragio, cuando en varias ocasiones estuve a punto de hundirme en el mar picado de la investigación. A Bradley Epps, el mejor lector posible que un estudiante de doctorado pueda tener, quien con sus comentarios hiperbólicamente detallados me espolé a cuestionar todo y a todos, a mí mismo, desde luego; y, quien, con su ejemplo, me enseñó lo que es la devoción incondicional por la academia. A George Yúdice, a quien tuve la fortuna de tener como mentor en la Universidad de Nueva York y quien se ha convertido, con el paso de los años, en una especie de padre académico. En estos años George me ha enseñado la importancia de cruzar fronteras y, a lo largo de este proceso, siempre me ofreció nuevas perspectivas. A Nicolau Sevcenko, por su generosa lectura sobre mi capítulo de Lima Barreto y a Mary Beth Clack, eficientísima funcionaria de la Biblioteca Widener de Harvard, quien durante estos años me ayudó a encontrar alfileres en enormes pajares bibliográficos.

También quiero agradecer a mis colegas y amigos Carlos Abaunza, Paul Politte, Humberto Delgado, Carmen Dorado, Cinthya Torres, Alba Aragón, Eugenio Lanzas,

Manolo Núñez-Negrón, Javier de Taboada, Eduardo Ledesma y Lotte Buiting, con quien mantuve un constante diálogo intelectual en estos años de doctorado. A June Erlick por sus consejos de peregrina periodística incansable. A los funcionarios del David Rockefeller Center for Latin American Studies (DRCLAS), por brindarme todo el apoyo institucional durante la etapa de recolección de información y escritura. A la Fundación Lemann por becarme durante un año en Río de Janeiro y permitirme adentrarme en la literatura brasileña, especialmente la de Lima Barreto.

A la familia de José Marín Cañas en Costa Rica, por darme acceso a recortes de periódicos, fotografías y álbumes personales. A la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y su director general, Jaime Abello Banfi, por recibirme y ayudarme en mi visita a Cartagena de Indias para rastrear los pasos periodísticos de García Márquez. Al periodista colombiano Nelson Fredy Pacheco, por abrirme las puertas en el diario *El Espectador* y compartir conmigo el archivo del periódico y sus propias experiencias con García Márquez. A mis tres colegas ticos Manuel Bermúdez, Álvaro Rojas y José Eduardo Mora, tres mosqueteros periodistas, con quien he compartido largas noches de bohemia conversando sobre periodismo y literatura y quienes me han brindado valiosos comentarios sobre el manuscrito en sus diferentes etapas. A mi esposa Ashley Gagné, por su paciente apoyo durante todo el proceso de concepción y crecimiento de este proyecto. Y a mis padres, por darme la educación que me dieron, el mejor pasaporte para viajar en la vida.

A todos, ¡muchísimas gracias! Estoy infinitamente agradecido.

Introducción

“¡Quién tuviera una pluma independiente! El patrón quiere una crítica despiadada.

Fray Mocho sacó del pecho un botellín y se agachó besando el gollete:

-¡Muy elocuente!

-Es un oprobio tener vendida la conciencia.

-¡Qué va! Vos no vendés la conciencia. Vendés la pluma, que no es lo mismo.

-¡Por cochinos treinta pesos!

-Son los frijoles. No hay que ser poeta”.

Tirano Banderas (99)

Ramón María del Valle Inclán

Esta tesis analiza la relación dialógica entre los discursos periodísticos y literarios de tres escritores latinoamericanos durante el siglo XX, Afonso de Lima Barreto, de Brasil; José Marín Cañas, de Costa Rica; y Gabriel García Márquez, de Colombia. En las próximas páginas se analiza una tendencia presente en las letras latinoamericanas y que, en los casos de estos autores, confirma un proceso de doble vía en la creación textual: la inclusión de situaciones o personajes falsos o imaginados en textos informativos publicados como noticias en los periódicos y la composición de novelas en el espacio de los diarios, escritas a partir de datos periodísticos. El resultado es una serie de obras con distintos grados de hibridez que relativizan el argumento de quienes establecen fronteras conceptuales definitivas entre la literatura y el periodismo en América Latina.

Para poder analizar este fenómeno es importante realizar un recuento histórico que permita visualizar las razones sociales, económicas y políticas que generan las condiciones de este dialogismo. En los registros de la Real Academia Española, la

palabra “periodismo” aparece oficialmente por primera vez en el año 1869, cuando es definida como el “ejercicio del periodista”; y “periodista” es aquel “compositor, autor ó editor de algún periódico (sic)” (595). En esta primera y breve definición, el léxico “periodismo” está relacionado con el verbo “ejercer”, es decir, con la práctica de un oficio o una profesión, poniendo de relieve el trabajo del “periodista”, una figura a quien se paga por sus letras. Al ser definido como un “compositor”, un “autor” o un “editor”, el léxico “periodista” se relaciona con operaciones mentales y acciones físicas como componer, arreglar, construir, inventar, organizar, cortar y recortar. En esta definición subyacen dos dimensiones que se imbrican, la intelectual y la comercial: el periodista es alguien con un poder de construcción textual que trabaja a sueldo para una publicación periódica.

En fuentes tempranas del siglo XIX, como en la *Gramática de la lengua castellana* (1847) de Andrés Bello no hay mención a las palabras “periodismo” o “periodista”; y en obras como el diccionario etimológico de Joan Corominas no se documentan usos de estos léxicos y apenas se brinda una escueta referencia indirecta (493). A pesar de que en España y América Latina existen periódicos desde mucho antes de 1869, resulta llamativo cómo los léxicos “periodismo” y “periodista” son registrados oficialmente por la Real Academia sólo hasta finales del siglo XIX, en un momento que coincide con el período post-independentista y de consolidación de los estados nacionales latinoamericanos.

Como lo explica el sociólogo Ron Eyerman, las sociedades modernas están marcadas por la expansión de trabajos “no manuales” para los que se necesitan un

determinado nivel educativo y ciertas destrezas mentales, que en ocasiones son llamadas capital humano o cultural (5). Estas ocupaciones “no manuales” precisan de un “trabajo intelectual” (“intellectual labour”) porque para poder llevarse a cabo requieren de un conocimiento especializado y, si bien pueden exigir cierta fuerza física, precisan, sobre todo, de un esfuerzo mental.¹

El “periodismo” y la figura del “periodista” parecen encajar en esta categoría de “trabajo intelectual”, ya que, si bien su trabajo conlleva algunas tareas especializadas que son técnicas y físicas, su quehacer se relaciona con funciones que tienen que ver con escribir, conceptualizar y una acción intelectual (“intellectual performance”). Para Eyerman, el efectuar un “trabajo intelectual” no necesariamente convierte a quien lo hace en un intelectual. Más bien, define al intelectual como una categoría social aparte, que tiene como tarea hacer conscientes y visibles las nociones fundamentales de una sociedad (Eyerman 6). El intelectual es parte de un proceso histórico en el cual los actores humanos reinventan las tradiciones culturales en contextos diferentes y ser miembro de esta categoría no es dado por una clase social definida, aunque el contexto social y la ocupación pueden tener una influencia en determinar quién forma parte de ella.²

¹ Eyerman explica: “In addition to the traditions of the intellectual and the intelligentsia, the nineteenth century witnessed an astounding rise in the opportunity for intellectual labour (...) this meant the possibility of defining oneself according to an occupation or social role that was occupational and material, not spiritual or moral. It meant the possibility of seeing oneself as an intellectual labourer, a sort of cognitive craftsman” (25).

² En las últimas sociedades modernas, el trabajo intelectual se ha convertido en una fuente central de empleo, una fuerza de producción y una fuente y forma de control social. Los trabajadores intelectuales se han organizado y, como otros trabajadores, formado sindicatos y asociaciones, de manera que su influencia es sentida por los partidos políticos. Sobre el “trabajo intelectual”, Eyerman sostiene que entre más esté controlado por fuerzas externas, reglas y procedimientos, hay una menor probabilidad de sentirse intelectual. De ahí que lo intelectual esté conectado a la creatividad, la independencia y la actividad cognitiva. También se puede decir lo contrario: entre más control tiene la persona sobre las relaciones de

De acuerdo con Tulio Halperín Donghi, en América Latina, el intelectual moderno tiene como antecedente al letrado colonial, quien detentaba la representación de la “cultura *savant*”, y que, con el transcurrir del tiempo, pasa por una serie de transiciones, dislocamientos y metamorfosis (citado por Altamirano y Myers 20). Una de estas transformaciones es el cambio en su territorio de acción, ya que pasa de predominar en espacios estatales y de organización gubernamental a desplazarse de forma creciente hacia ámbitos más privados, como los periódicos comerciales.³ En este proceso de reacomodo, es común encontrar a una figura que se desplaza entre fronteras textuales, que zigzaguea en un vaivén constante, entre los discursos periodísticos y literarios, ejerciendo un “trabajo intelectual” dentro de diarios y revistas, y, simultáneamente, publicando libros y participando activamente en el debate de ideas, ya que como lo explica el crítico Carlos Altamirano no es posible hablar de intelectuales sin incluir la exposición, el intercambio y el choque de ideas (21).⁴ Esta figura que transita entre diferentes dimensiones discursivas es el periodista escritor.

producción es más probable poder etiquetarse como intelectual: “intellectuals are those who control their own labour, and determine and judge the quality of its form and content. The more subject to market forces, the more commercial, the less intellectual they are. And the more those who hold these values –i.e. intellectuals– feel these pressures, the more likely they are to rebel” (12).

³ En *La ciudad letrada*, Ángel Rama explica en este proceso de desplazamiento, los escritores, además de convertirse en “reporters” o de vender artículos a diarios, asumen, como otras opciones relacionadas con las letras, vender obras a compañías teatrales, desempeñarse como maestros, escribir letras para músicas populares, escribir folletines y hacer traducciones (75).

⁴ En esta tesis se concuerda con el concepto de intelectual elaborado por Carlos Altamirano: “Los intelectuales son personas, por lo general conectadas entre sí en instituciones, círculos, revistas, movimientos, que tienen su arena en el campo de la cultura. Como otras élites culturales, su ocupación distintiva es producir y transmitir mensajes relativos a lo verdadero (si se prefiere: a lo que ellos creen verdadero), se trate de los valores centrales de la sociedad o del significado de la historia, de la legitimidad o la injusticia del orden político, del mundo natural o de la realidad trascendente, del sentido o del absurdo de la existencia” (14).

El crítico uruguayo José Enrique Rodó lo explica de la siguiente forma:

“querámoslo o no, dentro de la modernidad, a todos nos toca vivir como periodistas (...) Nuestros novelistas, nuestros dramaturgos, nuestros líricos, todos, con rarísima excepción, han sido alguna vez periodistas” (54). Cuando Rodó afirma, incluyéndose a sí mismo, con la primera persona del plural “a todos nos toca” se está refiriendo a los intelectuales. Es una práctica endógena de auto-entendimiento que, de acuerdo con Bauman es común entre los intelectuales (8). Es un intento por autodefinirse como intelectual latinoamericano, incluyendo en esta categoría a los escritores, los dramaturgos y los poetas pero sin dar un abrazo completo a los periodistas, para quien no usa el posesivo “nuestros”. De las palabras de Rodó se puede inferir la idea de que los intelectuales pueden trabajar como periodistas pero no necesariamente todos los periodistas son intelectuales.

En este ejercicio de autodefinición, Rodó otorga al periodismo una connotación de fardo irremediable (“querámoslo o no”) con el que se carga a pesar de que no se quiera. Esta es una queja común entre muchos escritores latinoamericanos que trabajan como periodistas durante los siglos XIX y XX. La dinámica del trabajo periodístico es criticada por los intelectuales, tanto desde el exterior como en el interior de los periódicos. El carácter telegráfico y la rapidez con que tienen que ser elaborados los productos escriturarios suponen una falta de reflexión y, además, poco pulimento en el contenido, una posible proliferación de errores gramaticales y conceptuales debido a la urgencia intrínseca de la escritura periodística. En el contexto capitalista, el periodista escritor tiene (lo quiera o no) que depender de una relación comercial de intercambio –

con un salario de por medio– para generar un ingreso económico. Y esta situación es vista como una interrupción de la creación literaria. El propio Rodó admite que el periodismo le quita tiempo y le niega “reposo” a la vocación literaria; pero, por otra parte, reconoce que trabajar para la prensa le brinda al escritor tanto un “hábito de producción ágil y asidua” como una “gimnasia de claridad y precisión” que “desentumecen el estilo” (54). Es decir, recurre a una metáfora de movimiento para describir la condición doble del periodista escritor, en una relación dialéctica entre la quietud y la circulación.

En los recuentos de periodistas escritores latinoamericanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX es común notar cómo el “trabajo intelectual” es tratado como una fuente de ingreso y la inteligencia como un atributo personal, una forma de poseer renta y propiedad, como capital humano. Si bien los intelectuales, así como otras profesiones intelectuales se definen a sí mismas por encima del mercado, persuadiendo a su público de que su quehacer tiene fines más espirituales y políticos que materiales, resulta evidente, como lo apunta Eyerman, que hasta la más intelectual de las profesiones está conectada con el hecho de que su labor la hace para ganarse la vida.

En la reflexión de Rodó se observa la condición de este escritor que se bifurca entre dos entidades que parece que se evitan pero que es común que se toquen, se influncien y se contaminen constantemente. El problema con esta concepción es que da por sentado que el periodismo y la literatura en América Latina están claramente diferenciadas cuando más bien sus contornos son borrosos y están en un intrincado proceso dialéctico y dinámico. La reflexión sobre este desdoblamiento se observa en

numerosos comentarios y documentos dispersos en la historiografía de la crítica literaria y periodística. Uno de ellos es un estudio titulado *O momento literário*, realizado en Brasil en 1904 por el periodista escritor João do Rio.⁵ *O momento literário* es una encuesta a algunos de los principales escritores y periodistas brasileños de principios del siglo XX, a quienes João do Rio pide su opinión sobre la relación entre el periodismo y la literatura.

La primera pregunta que João do Rio lanza a sus colegas es “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom o mau para a arte literária?” (“El periodismo, especialmente en Brasil, es bueno o malo para el arte literario?”; citado por Costa 11).⁶ A pesar del maniqueísmo del interrogante, el estudio muestra cómo el tema de la conexión entre el periodismo y la literatura forma parte de las preocupaciones intelectuales en América Latina y su discusión se articula a partir de una supuesta tensión entre la técnica y el arte, así como un enfrentamiento entre las dimensiones comerciales e intelectuales. El propio João do Rio es un ejemplo de la figura que asciende en los círculos literarios usando como andamio al periodismo ya que llega a ser nombrado miembro de la Academia Brasileña de las Letras con una obra en su mayoría publicada en periódicos y

⁵ El verdadero nombre de este periodista es Paulo Barreto. El nombre de João do Rio es una metonimia de la urbe. Es decir, al cambiarse de nombre, Paulo Barreto decide que él mismo, como periodista escritor, es una figura contigua e inseparable de la ciudad, literalmente. João do Rio es uno de los primeros reporteros modernos de América Latina ya que sale a la calle a buscar sus fuentes, circula por los barrios citadinos y regresa al periódico donde para escribir (re)presentando los eventos, paisajes y personajes con los que ha entrado en contacto.

⁶ Esta encuesta se inspira en otra de 1881, preparada en Francia por el periodista Jules Heuret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. En este estudio, que incluye las opiniones de 64 escritores franceses es publicado originalmente en el periódico *L'Echo de Paris*. Tanto la encuesta de Heuret como la de João do Rio ponen en evidencia los dilemas provocados por el proceso de autonomía del campo literario, mostrando tensiones entre los ámbitos artísticos y comerciales (Costa 27).

donde se observa una hibridez con textos que oscilan y mezclan la información periodística con la ficción.

Es importante aclarar que la dicotomía entre periodista y escritor no deja de ser problemática ya que entre las funciones de un periodista está la acción creativa de escribir y, por lo tanto, si escribe, en el estricto sentido de la palabra, es también un escritor. Es por eso que en esta tesis, cuando se emplea el término escritor para figuras literarias de los siglos XIX y XX, se hace alusión a un autor que publica libros, ya sean estos de relatos periodísticos, novelas, cuentos, poemas u obras de teatro. Hecha esta aclaración, hay que enfatizar también que la condición doble de periodista y escritor no es un fenómeno aislado ni reciente sino una tendencia profundamente enraizada en la tradición de las letras latinoamericanas.

Desde la colonia, pasando por el proceso de independencia y luego la gestación de las nuevas naciones latinoamericanas, los periódicos conforman uno de los principales barrios productivos de la Ciudad Letrada. En los albores del siglo XIX, en la Ciudad de México, José Joaquín Fernández de Lizardi, considerado el primer novelista latinoamericano, trabaja como periodista publicando el diario *El Pensador Mexicano*. Más tarde, en Nueva York y en varias ciudades latinoamericanas del continente, el poeta cubano José Martí, símbolo del escritor comprometido, frecuenta los periódicos en su trabajo como traductor, corresponsal y activista. También algunos años después, el padre del modernismo, el nicaragüense Rubén Darío, usa a los diarios como centros de operaciones y de intercambio intelectual en los países por los que peregrina. En esta misma tendencia, durante el siglo XX, se observa cómo escritores de toda América

Latina que ahora son parte del canon literario, trabajan como periodistas en diarios, revistas y agencias de noticias. Algunos de los nombres de esta lista incluyen a Roberto Arlt, Julián del Casal, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado y Juan Carlos Onetti, sólo para mencionar algunos ejemplos.⁷

La periodicidad

Como lo explica Eyerman, el intelectual que aspire al reconocimiento público “debe usar” y “ser usado” por los medios de comunicación de masas (8). Es decir, es fundamental tener una relación con el periodismo y los periodistas, o como en el caso de América Latina, es común ser también uno de ellos. El reconocimiento público es uno de los valores centrales de los intelectuales contemporáneos, así como también una característica de quien ejerce un “trabajo intelectual” (“intellectual labour”). Antes de la era digital, el reconocimiento para los intelectuales se logra en buena parte gracias a lo que Régis Debray denomina la “grafosfera”, es decir, el ámbito de la publicación impresa, ya sea en los libros o la prensa. Los trabajadores intelectuales también aspiran a ser públicamente reconocidos por lo que han creado o descubierto y, en el caso de los periodistas, ese reconocimiento se puede observar, por ejemplo, en la aparición de la firma, que se hace cada vez más común a finales del siglo XIX. Los periodistas comienzan a ser figuras (re)conocidas y reconocibles por su firma en columnas, noticias, crónicas y reportajes.

⁷ Estas y otras figuras literarias trabajaron como periodistas y participaron de manera directa en el espacio físico de los periódicos, pero si se incluyera a los colaboradores que solamente publicaron en diarios habría que incorporar prácticamente a toda la República de las Letras.

En su etimología, el léxico “periódico” proviene del vocablo latino “periodĭcus” y éste, a su vez, del adjetivo griego “periodikos”, que quiere decir “de tiempo en tiempo” y que se refiere a algo o alguien que aparece o surge con una regularidad específica (Bampiniōtēs 1381). Es decir, este concepto guarda una estrecha relación con la idea de periodicidad, con algo que se repite a intervalos fijos. El periódico es una publicación impresa concebida para mantenerse vigente durante un plazo, ya sea un día, una semana, un mes, etc. Al cabo de ese lapso, los contenidos de la publicación son reemplazados por una nueva versión. Es por eso que una de sus características fundamentales es su corta duración, su carácter perecedero.

Hegel llama la atención sobre esa idea de periodicidad o repetición al decir que los periódicos sirven al hombre moderno como un sustituto de las plegarias matutinas (247).⁸ A partir de esta cita, Benedict Anderson apunta en *Imagined Communities* cómo la importancia de esta ceremonia matutina es paradójica ya que se realiza, generalmente, de forma silenciosa, en privado e individualmente (35). En el contexto del siglo XX, Anderson explica que cada lector es consciente de que la ceremonia de lectura de periódicos está siendo replicada simultáneamente por miles o tal vez millones de personas, de cuya existencia se tiene certeza, pero de cuya identidad no se puede tener la más mínima idea. Esa periodicidad es facilitada por dispositivos tecnológicos como la imprenta, el telégrafo, el teléfono, la radio y la televisión, que permiten publicar textos

⁸ La frase de Hegel es la siguiente: “Reading the morning newspaper is the realist’s morning prayer. One orients one’s attitude toward the world either by God or either by what the world is. The former gives as much security as the latter, in that one knows how one stands” (247).

sobre acontecimientos sucedidos recientemente.⁹ La ceremonia hegeliana comentada por Anderson es alterada en la era digital ya que con internet, los teléfonos celulares y las tabletas, el culto a la información se repite no sólo a determinadas horas fijas, en las mañanas, las tardes o las noches, sino constantemente a lo largo de todo el día.

Es así como la periodicidad del periodismo se rompe en la era digital, cediendo paso a un acceso instantáneo y constante de la información. Sin embargo, si se quieren estudiar fenómenos o figuras de los siglos XIX y XX relacionadas con los periodistas escritores, la periodicidad es esencial para comprender su dinámica escrituraria, ya que cumplen tareas técnicas dentro de los periódicos en una rutina determinada y, tanto en los intersticios de su trabajo diario como al final de su jornada, se dedican a escribir novelas, cuentos, obras de teatro y poemas. En la academia hay valiosas investigaciones que han abierto brecha en el estudio del periodismo y la literatura en América Latina. Entre ellas, se encuentran los estudios de Aníbal González, Julio Ramos, Susana Rotker, Ana María Amar Sánchez y Viviane Mahieux.

⁹ En el capítulo II de *Imagined Communities*, Anderson le otorga al periodismo y a las novelas un papel central en la configuración de la idea de nación. El concepto de nación, según explica, se comienza a articular cuando tres concepciones fundamentales de gran antigüedad pierden control en las mentes de los seres humanos: (1) la idea de que una lengua escrita ofrece acceso a la verdad ontológica, es decir, que lo escrito es parte inseparable de la verdad; (2) la idea de que la sociedad está organizada alrededor y bajo centros elevados o monarcas cuyo poder deriva de la gracia divina; y (3) la idea del tiempo, en el cual la cosmología y la historia son indistinguibles, mientras que el origen del mundo y el del hombre son idénticos en esencia. La declinación lenta y desigual de esas certezas interconectadas, primero en Europa occidental y luego en otras partes; sumado al efecto de los cambios económicos y los “descubrimientos” (sociales y científicos) y el desarrollo de las comunicaciones cada vez más rápidas fueron una cuña entre la cosmología y la historia. Esto provoca la búsqueda de una unión de la comunidad, el poder y el tiempo dotada de sentido. Anderson sostiene que es posible que el capitalismo impreso, a través de sus periódicos, haya precipitado esta búsqueda. En su razonamiento aduce que los periódicos permiten que un número creciente de personas comiencen a pensar acerca de sí mismos y se relacionen unos con otros en formas nuevas.

El crítico Aníbal González sobresale no sólo por ser el pionero en estudiar este tema sino por la constancia de sus numerosos artículos y libros, donde aborda diferentes aspectos históricos, culturales, sociales y discursivos. González ha estudiado, entre otros temas, a los escritores modernistas latinoamericanos y su ejercicio periodístico, específicamente, a través del género de la crónica (7). González es uno de los primeros críticos latinoamericanos que cuestiona las pretendidas fronteras entre los discursos periodísticos y literarios al poner en duda que la supuesta objetividad del periodismo y el carácter ficticio de las novelas son excluyentes; mostrando, más bien, cómo comparten estrategias retóricas y tienen puntos de contacto (*Journalism and the Development of Spanish American Narrative* 6). Los análisis de González han enriquecido el conocimiento sobre las diferencias, las semejanzas y las superposiciones entre las novelas y las crónicas, mostrando cómo en diferentes épocas hay estrategias de disimulo e imitación discursiva mutua para evitar la censura, ante la vigilancia de la ley, la religión y el Estado.

Otro valioso aporte en este campo lo brinda el crítico Julio Ramos quien explica cómo durante el siglo XIX América Latina pasa por un proceso de privatización de la escritura en momentos de fragmentación y modernización desigual (8). Los escritores, que en un momento están a cargo de la formación de la ley y de los nuevos estados nacionales, son desplazados del mando de la administración estatal y tienen que buscar otros espacios para marcar su autoridad intelectual. Tras esa especie de destierro del poder estatal, los periódicos se convierten en uno de los territorios desde donde los escritores comienzan a ejercer de forma creciente su influencia, provocando una cierta

autonomía de la literatura, ya que de forma paulatina se desvinculan laboralmente (aunque no temáticamente) de lo político; pero, a la vez, los escritores se acercan más al ámbito comercial y se hacen más dependientes de la prensa (97). En este proceso hay una profesionalización de la escritura y surgen dos tipos de estética: la estética de la noticia o del telégrafo (con un lenguaje rápido y seco) y la estética de la crónica, donde el escritor puede volcar su estilo literario y creativo. De manera que el género de la crónica abre una oportunidad al literato pero, al mismo tiempo, lo limita pues queda sujeto a un esquema de enfoque mercantilista.

Esa estética literaria de la crónica es lo que la crítica Susana Rotker se dedica a estudiar al hacer su análisis de la obra de José Martí durante el período modernista de las letras latinoamericanas.¹⁰ Rotker observa cómo a finales del siglo XIX y comienzos del XX hay una estrecha relación entre la escritura periodística y la poesía. Apunta cómo la mayoría de los cronistas finiseculares son poetas y esto se nota en el desarrollo de un periodismo literario. Y el sistema de narración modernista que emplean se resume en la idea de la condensación, que es una representación que conjuga varias cadenas asociativas, no como un espacio de síntesis sino como un encuentro dialéctico no estático ni resuelto.

¹⁰ Una de las definiciones del modernismo latinoamericano más citadas es la de Federico de Onís: “La forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia 1885 y la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico” (XV). Rotker explica cómo en el modernismo latinoamericano hay un enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo, entre discursos heterogéneos, como el discurso constructivista y liberal de la nueva burguesía importadora, el conservador del patriciado culto, el ultramontano de los hacendados y estancieros, el populista de los caudillos políticos y el discurso religioso de campesinos. Los modernistas se veían a sí mismos en una posición similar a los escritores europeos del siglo XIX: aislados en una posición intermedia entre las capas incultas y la burguesía. Se sienten desclasados pero al mismo tiempo culpables por estar sirviendo a los intereses importadores de la burguesía (Rotker 34).

La crónica es una muestra de esa condensación porque es el encuentro de todas las formas, donde la mezcla tiene una unidad singular y autónoma y ahí se encuentran temas como el cosmopolitismo, el idealismo anti-economicista, el elitismo, la compasión social, la religiosidad, el hispanismo, los afrancesamientos, el culto al héroe y la vocación latinoamericanista, por un lado, y la anti-yanqui, por otro (44). El género de la crónica, según Rotker, es una ruptura del sistema de escritura tradicional, ya que en ella se mezclan elementos de actualidad y referencialidad periodística con el lenguaje poético; y éste es un antecedente de lo que años más tarde, en las décadas de 1950 y 1960 se denomina “nuevo periodismo” o “literatura de no ficción”.

El tema de la relación entre los discursos periodísticos y literarios también se ha beneficiado con los aportes de Ana María Amar Sánchez y, más recientemente, Viviane Mahieux. A partir de su lectura del periodista escritor argentino Rodolfo Walsh, Amar Sánchez estudia la dificultad de deslindar los elementos de lo real y lo ficticio en discursos donde más bien impera la imbricación, cuestionando la dicotomía de verdad versus mentira. En sintonía con críticos como Hayden White, Amar Sánchez pone en entredicho las definiciones tajantes que asocian, por un lado, a los hechos con la verdad y, por otro, a la ficción con la mentira, cuestionando los absolutos y optando, más bien, por ofrecer la idea de “acercamientos” o “versiones” de los hechos (33). Es decir, Amar Sánchez enfatiza cómo los conceptos de “verdad” y de “realidad” son construcciones textuales, sociales y culturales; destacando cómo los discursos históricos son un tipo relato y todo relato tiene elementos ficcionales. Por su parte, Viviane Mahieux analiza el ejercicio del género de la crónica en diferentes ciudades latinoamericanas a principios del

siglo XX y llama a los cronistas urbanos “intelectuales accesibles”, es decir, escritores que negocian su posición en el debate de las ideas en medio de la cultura de masas, mostrando una tensión permanente entre el arte y el mercado (6).

Esta tesis se origina, en buena parte, en la lectura de las reflexiones iniciadas por estos críticos y pretende contribuir al diálogo que la comunidad académica desarrolla en torno a este tema. Este estudio también tiene su génesis a partir de un interés meramente personal del autor después de una experiencia vivida durante casi una década trabajando a tiempo completo como periodista y atestiguando el quehacer de periodistas escritores dentro de periódicos, revistas y agencias internacionales de noticias. Durante este período, este autor nota cómo, sorprendentemente, tanto dentro de los periódicos como en las escuelas de periodismo abundan manuales y profesores que definen al periodismo (y a la literatura como su contraparte) con reglas absolutas y reduccionistas, dando por sentado que es un concepto definido, autónomo y cerrado, que siempre ha existido como se conoce en la actualidad. En esta tesis se argumenta más bien que la configuración del periodismo y la literatura marcada por el dinamismo y una compleja relación dialéctica, que ha cambiado en diferentes épocas y continúa en ese proceso de cambio. Los discursos periodísticos y literarios mantienen un constante dialogismo y no pueden ser definido como algo inalterable ya que los juicios de valor con los cuales se constituyen son variables que dependen de condiciones históricas, sociales y culturales.

A diferencia de algunos de los críticos latinoamericanos anteriormente citados, esta tesis no se centra exclusivamente en el tema del género de la crónica, aunque inevitablemente, de una u otra forma, sí se habla de ella en el análisis que más adelante se

expone, ya que es una de las más comunes formas discursivas que adoptan la mayoría de los periodistas escritores en el período analizado. En esta tesis se analizan los casos específicos de tres periodistas escritores latinoamericanos y un corpus de textos donde se entremezclan la información, el entretenimiento, el sensacionalismo e, incluso también, el engaño y la mentira, mostrando cómo hay un proceso en el que estos periodistas escritores novelan dentro de los periódicos y reportean a la hora de escribir novelas.

Historia de imbricaciones

En 1886, el poeta nicaragüense Rubén Darío, en uno de sus múltiples viajes, arriba a Santiago de Chile y en su autobiografía, explica cómo, tras su llegada, lo primero que hace es comenzar a trabajar en un periódico. En aquellos momentos, los diarios en América Latina son epicentros de efervescencia intelectual:

(...) entré inmediatamente en la redacción de *La Época*, que dirigía el señor Eduardo Mac-Clure, y desde ese momento me incorporé a la joven intelectualidad de Santiago. Se puede decir que la élite juvenil santiaguina se reunía en aquella redacción, por donde pasaban graves y directivos personajes (35).

Para Darío, el periódico funciona metafóricamente como un “puerto” de llegada. Después de todo, este escritor es un viajero, está lejos de su país natal. Así que el periódico le ayuda a entrar en contacto de una manera directa y eficaz con los santiaguinos o, al menos, el mundo “letrado” de Santiago. Los periódicos son también un “puerto” de salida que le permiten a Darío hacer conexiones cuando tiene que zarpar hacia otros países en su actividad escrituraria itinerante. Es decir, el periódico se constituye en un intenso punto de encuentro, de embarques y desembarques, de cargas y descargas, de

importaciones, exportaciones e intercambios; es el escenario de un constante tránsito y una convergencia de personajes e ideas.

En la descripción de Darío se nota la conjunción de dos grupos interrelacionados, la intelectualidad y la élite de la capital chilena. Como lo explica Altamirano, el intelectual es parte de una minoría cultural y en América Latina, por lo menos hasta mediados del siglo XX, esta figura es vista como una especie de “apóstol secular”, un “educador del pueblo o de la nación” (15). De ahí que el periódico es una tribuna ideal para esta especie de misión o “apostolado” laico. El escritor peruano Manuel González Prada llega incluso a escribir que, más que un sacerdote, el periodista ejerce “la dirección espiritual de las muchedumbres” (131), destacando el impacto que puede tener en el público lector las opiniones vertidas en un periódico. En su comentario, Darío hace una reiterada referencia a la juventud (“joven”, “juvenil”) que parece entrar en contacto con gente más madura y establecida (“graves y directivos personajes”). Este pasaje señala una dinámica de relaciones tanto intra e intergeneracionales, así como intra e internacionales, es decir, una dinámica a la vez juvenil y cosmopolita, fundamental, en la conceptualización y práctica de la modernidad.¹¹

¹¹ En el caso específico de América Latina, el crítico Julio Ramos considera que la modernización es un proceso muy desigual en los distintos países. Además, observa un doble movimiento, por un lado la literatura que intenta autonomizarse y por otro las condiciones de imposibilidad de su institucionalización: “A diferencia de Europa, donde la modernización, ya en el siglo XIX, operaba con discursos racionalizados, independientes del orden general del saber decir, en América Latina las letras siguieron funcionando como el medio del proyecto modernizador hasta las últimas décadas del siglo. Esa desigualdad de la modernización, que seguía operando con discursos *tradicionales*, no *orgánicos* al capitalismo, caracteriza el campo intelectual anterior al 80 que a su vez buscaba autonomizarse de Europa y su hegemonía sobre la ‘ciencia’. En ese mundo carente de discursos racionalizados, donde los intelectuales ya sospechaban los riesgos de la dependencia y la importación, las letras seguían sirviendo como modelo de la modernidad deseada” (45).

Seguidamente, en su autobiografía, Darío cuenta cómo una noche el director del diario les dice a sus periodistas que va a dedicar un número del periódico al poeta y filósofo español Ramón de Campoamor y ofrece al grupo un premio de 200 pesos a quien escriba el mejor texto sobre el escritor. El premio lo gana Darío con el siguiente poema:

“Éste del cabello cano / como la piel del armiño, / juntó su candor de niño / con su experiencia de anciano. / Cuando se tiene en la mano / un libro de tal varón / abeja es cada expresión, / que volando del papel / deja en los labios la miel / y pica en el corazón”

(37). El poema destaca una relación dialéctica entre la juventud del autor (“candor de niño”) y su madurez (“su experiencia de anciano”) que, como síntesis, deja una obra poética. Además, presenta todo un circuito comunicativo del libro de papel al cuerpo humano (“mano”, “labios”, “corazón”), que deleita y tal vez alimenta (“miel”), a la vez que estimula o provoca (“pica”). Es decir, hay una apelación a las sensaciones ya que la lectura (el sentido de la vista) estimula y nutre al cuerpo (los sentidos del tacto y el gusto).

Este poema de Darío es una décima —es decir, tiene diez versos y, cada uno de los versos, ocho sílabas—, por lo que llama la atención que haya escogido una métrica que, en el caso de América Latina, tradicionalmente ha estado asociada con la poesía popular rural.¹² Acaso es una pose, a través del periódico, un medio que populariza la lectura, para apelar a segmentos crecientes de lectores de clases medias urbanas. Una forma poética común del mundo rural para llamar la atención de los lectores urbanos. Y lo hace

¹² Las décimas son composiciones populares que se pueden declamar o cantar acompañadas con música. Sobre la importancia de las décimas Alejo Carpentier apunta: “Y el pueblo: ese pueblo latinoamericano, tan buen cantor de décimas, tan inventivo en su música, tan artista cuando se manifiesta su sentido plástico” («Literatura y conciencia política en América Latina» 282).

dándole prioridad a las sensaciones, de las que deriva el sensacionalismo, una característica esencial en el surgimiento y consolidación del periodismo comercial.¹³ El periódico parece ser entonces un medio donde los intelectuales no sólo escriben para otros intelectuales, con un lenguaje y un argot elitista, sino también donde escriben una especie de literatura popular para las masas.

Al justificar su triunfo, Darío explica que él gana el premio monetario porque “ninguna de las poesías” escritas por los otros periodistas “resumía” la personalidad del poeta español como su décima (37). Este es un reconocimiento de que quienes trabajan como periodistas en aquel diario, no sólo Darío, además de escribir noticias, columnas y crónicas, también escriben versos. En segundo lugar, al describir la clave para ganar el premio emplea el verbo “resumir”, que por definición, está ligado con dos características altamente valoradas por los periódicos modernos, la brevedad y la precisión.¹⁴ Este poema, al ser originalmente escrito para un periódico, tiene, en parte, un objetivo de homenaje informativo y, a la vez, con su métrica, su rima y sus imágenes sensoriales, es parte de una estética literaria que busca conmover y deleitar. Esta imbricación conceptual

¹³ El sociólogo Michael Schudson explica cómo el sensacionalismo es crucial en el surgimiento de la prensa comercial en Nueva York durante la década de 1830. En ese momento en Nueva York, centro interurbano del comercio, el transporte y las telecomunicaciones, surgen una serie de periódicos baratos dirigidos a las masas, conocidos como “penny papers”, porque costaban un penique. Rápidamente este fenómeno de la prensa barata se extiende a otros centros urbanos como Boston, Filadelfia y Baltimore. La nueva prensa se distingue por su bajo precio y la publicación del género de noticias. Además, es distribuida en las calles por niños pregoneros, se financia con la venta de publicidad y alega una independencia de los partidos políticos. Este tipo de periodismo está directamente conectado con transformaciones sociales, económicas y políticas que Schudson llama “sociedad democrática de mercado” (“democratic market society”), impulsada por el surgimiento de la clase media urbana. (30).

¹⁴ Los textos periodísticos están escritos dentro de un contexto capitalista que toma como premisa que el público lector, debido a su trabajo, no tiene tiempo para lecturas prolongadas, por lo cual los textos deben ser breves y precisos. Lorenzo Gomis explica cómo el comienzo del primer párrafo de una noticia es “un resumen breve y ágil de los datos esenciales que constituyen el hecho” (84).

y formal problematiza el argumento de quienes sostienen que la literatura y el periodismo en América Latina son entidades opuestas y con contornos estrictamente definidos.

La presunta incompatibilidad de discursos ha sido cuestionada por el crítico Hayden White, autor de una serie de conocidos análisis que objetan las diferencias, supuestamente antagónicas, entre, por un lado, el historiador y, por otro, el escritor de novelas, poemas y obras de teatro, proponiendo un concepto como el de “fictions of factual representations” (121).¹⁵ En su polémico argumento, considera que, vistas como artefactos verbales, las historias y las novelas son indistinguibles las unas de las otras.¹⁶ El objetivo de quien escribe historia y quien escribe una novela es idéntico, explica, ya que ambos autores pretenden proveer una imagen verbal de la realidad. Para White, esa imagen de la realidad que construyen los novelistas aspira a corresponder en su lineamiento general a algún dominio de la experiencia humana, lo cual no es menos “real” que lo que hace el historiador (122). Su línea de razonamiento lo lleva a concluir que en términos puramente formalistas, hay historias que podrían pasar por novelas y hay novelas que podrían pasar por historias.

Una de las premisas de quienes diferencian tajantemente a los discursos literarios de los periodísticos y los ubican en las “antípodas” los unos de los otros es que, mientras

¹⁵ White también llama a este concepto “literatura de hechos” (“literature of fact”) y estudia el grado en que el discurso del historiador y del escritor de ficción se parecen, se trasponen y se corresponden el uno con el otro. “Although historians and writers of fiction may be interested in different kinds of events, both the forms of their respective discourses and their aims in writing are often the same” (121). Y agrega de seguido: “the techniques or strategies that they use in the composition of their discourses can be shown to be substantially the same, however different they may appear on a purely surface, or dictional, level of their texts” (121).

¹⁶ Expertos como la historiadora Gertrude Himmerfalb y, más recientemente, el crítico Dorrit Cohn se han opuesto a esta visión de White. Himmerfalb sostiene que White hace parecer a la historia como “a fictional, rhetorical, literary, aesthetic creation of the historian” (citado por Paz Soldán 3).

quien escribe literatura tiene una supuesta libertad creativa ilimitada, el periodismo está atado a restricciones temporales (la actualidad, la hora de cierre), espaciales (las páginas del periódico) e ideológicas (la línea editorial del medio), además de discursivas, ya que la escritura periodística lidia con información que debe ser verificable (Seminario 11). Esto da por sentado que un elemento central con que trabajan en su proceso de escritura los periodistas, los “hechos”, son datos objetivos.

Sin embargo, White cuestiona esa supuesta objetividad de los “hechos” al definirlos como un fenómeno puramente lingüístico (citado por Paz Soldán 5). Los “hechos” (“facts”) no se encuentran en la realidad, afirma, y más bien, son descripciones de “eventos”, que se construyen verbalmente. En el proceso de construcción de los “hechos” es inevitable emplear algunos elementos de ficción. Esta interpretación sostiene que, aunque se acepte la dicotomía de que los historiadores lidian con eventos reales y los novelistas con eventos imaginados, el proceso de fusionarlos, ya sean éstos reales o imaginados, en una totalidad capaz de servir como el objeto de una representación, es un proceso poético (125). Toda historia debe cumplir estándares de coherencia y de correspondencia. En estos dos sentidos radica la idea de que todo discurso escrito es cognitivo en sus objetivos y mimético en sus medios; por eso, la historia no es menos una forma de ficción que la novela, que es una forma de representación histórica.

En español, la estrecha relación entre historia y literatura se puede rastrear hasta los orígenes mismos de la lengua en la Península Ibérica. Tanto el rey Alfonso X, el Sabio, quien escribió *La estoria de España* y la *General estoria*, así como el resto de los autores de su corte, contribuyeron con el género histórico a la invención y la elaboración

de un espacio textual. Como lo explica el crítico Fernando Gómez Redondo, los “auctores” alfonsíes narran en un lenguaje nuevo y esto los obliga a inventar un nuevo modo de hacerlo, manejando y fundiendo una diversidad de fuentes épicas, latinas, bíblicas, árabes y mitológicas (21). Esta imbricación de la historia y la literatura se nota también en obras que los conquistadores españoles escriben para describir los territorios americanos, y es llamativo cómo algunas de estas obras que ahora están en el canon literario incluyen en su título la palabra “historia”, como en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

Si Hayden White habla de las ficciones de la representación fáctica, al considerarse el proceso de escritura del periodista escritor en América Latina a finales del siglo XIX y durante el siglo XX, se puede pensar también en un fenómeno inverso, en el proceso de la construcción de los hechos fácticos de las representaciones ficticias. Es decir, el periodista escritor no solamente hace una construcción de hechos cuando escribe noticias, crónicas y reportajes, sino que también, en un movimiento en la otra vía, como se explora más adelante en los capítulos de esta tesis, su trabajo en los periódicos sirve para recopilar temas (gracias a su interacción con otros colegas en el diario, a la lectura de cables de noticias o a entrevistas periodísticas) que desarrolla posteriormente en la construcción poética de sus novelas, en cuya narración, además, imbrica –de forma evidente o encubierta– técnicas, estrategias y recursos lingüísticos que emplea frecuentemente en sus textos periodísticos.

Es importante notar que en América Latina al final del siglo XIX y a lo largo del siglo XX no hay un periódico arquetípico único sino muchos, que varían en dimensiones,

recursos, tecnologías y prácticas, de acuerdo con diferentes épocas y países específicos. Pero a pesar de esta diversa complejidad, se puede identificar un denominador común: estos periódicos pasan paulatinamente de un modelo de enfoque partidista-político a uno más pretendidamente informativo, principalmente por la influencia de las prácticas periodísticas empresariales de Estados Unidos. Junto a literatos como Martí o Darío, en el espacio interior de los periódicos conviven otras figuras que no publican libros pero que, cotidianamente, se escriben con la lengua especializada de los diarios; se trata del periodista profesional también conocido como “reporter” o “reportero”, un tecnócrata de las letras. El convivio de estas figuras dentro de los periódicos, en el contexto del *tempus fugit* de la hora de cierre y de una dinámica empresarial, genera no pocas tensiones y contradicciones, en medio de un proceso de profesionalización de la escritura.¹⁷ Entre los periodistas escritores es común que surja un recelo hacia el modelo comercial de los diarios ya que se ve como una forma de “vender” su pluma y de subyugar el arte a los intereses corporativos.¹⁸

¹⁷ Darío nota cómo hay una diferencia entre los literatos o periodistas escritores y los periodistas o “réporters”: “En resumen: debe pagarse (...) al literato por la calidad, al periodista por la cantidad: sea aquella de arte, de idea, ésta de información” (*Escritos inéditos de Rubén Darío* 151). Es decir, Darío establece una diferenciación económica de retribución a partir de las funciones como trabajador intelectual versus intelectual.

¹⁸ En un texto titulado “Nuestro periodismo”, el escritor peruano Manuel González Prada analiza el papel de la prensa en Lima: “Si hay delito en alquilar su pluma y vender sus opiniones, también le hay, quien sabe mayor, en divulgar una ciencia que no se posee y llevar el engaño a los ignorantes y los sencillos (sic)” (138). González Prada señala así una preocupación intelectual sobre la manipulación de los diarios para favorecer intereses económicos y políticos.

Influencias y antecedentes

En un documento de 1897, el *Anuario de la prensa argentina*, se puede observar la influencia del modelo empresarial estadounidense en la forma en que son descritas las tendencias de aquel momento en la prensa en Argentina:

(...) el gran edificio, en cuya planta baja funcionan sin cesar las colosales rotativas, presentará un aspecto solitario en su piso de redacción, ocupado únicamente por el director, que no escribe, sino que lee y corrige lo que otros hacen, y unos pocos reporters, que redactan febrilmente las últimas noticias transmitidas por el telégrafo ó teléfono; mientras el numeroso personal de redacción, reclutado en todas las clases sociales, compuesto de hombres y mujeres, recorre las calles, se introduce en las oficinas públicas ó en las casas de las notabilidades del día, á pesca de informaciones. Es el sistema de los diarios yankees, y es el camino que parecen querer tomar los nuestros. El diario abarca entonces, no solamente la política y la literatura sino todos los ramos de los conocimientos humanos y viene á sustituir al libro: es el libro del pueblo (sic) (*Anuario de la prensa argentina* 26).

Esta descripción presenta la organización empresarial del periódico en un esquema de producción industrial. En la base de la producción yacen las máquinas que hacen posible la impresión en masa. Sobre ellas, está la sala de redacción, donde –también gracias a la tecnología– hay un flujo de información en diferentes vías, hacia adentro y hacia afuera del periódico. El director es una especie de controlador de calidad (y en algunos momentos, censor) que lee y modifica los textos finales y supervisa a quienes envía a buscar información a la ciudad. Para ejercer su trabajo, los periodistas tienen que salir a las calles y desplazarse por la urbe en una búsqueda detectivesca de temas y datos para después regresar al periódico y efectuar una construcción de la realidad o, mejor aún, de realidades.

Al salir a la calle, los periodistas entran en contacto con la diversidad del paisaje urbano o semi-urbano, con los nuevos valores de consumo y de comportamiento de las

emergentes clases medias en América Latina, con marcados contrastes de personajes pobres y ricos, así como con las costumbres, las atracciones y los vicios de la ciudad, en un ejercicio de observación y representación que evoca a “El pintor de la vida moderna” de Baudelaire. Los periodistas, que circulan por la ciudad observando las particularidades del paisaje urbano, son una nueva versión de la figura del *flâneur* o, como lo ha señalado Viviane Mahieux, un *flâneur* con salario (42).

Baudelaire describe al *flâneur* como un poeta, un novelista o un moralista inmerso en medio de la multitud, cuya tarea es pintar el presente y capturar la eternidad de un momento (9).¹⁹ Walter Benjamin explica que la calle, las fachadas y el asfalto se convierten en el hogar del *flâneur* (37).²⁰ Al igual que esta figura, el periodista observa lo efímero, lo fugitivo y lo transitorio del presente, pero a diferencia de él, su trabajo no es solitario, sino más bien obedece a un plan colectivo de producción comercial. Su salida a la calle no está motivada por un deseo de vagar por el placer estético sino que responde a una asignación de un jefe o a una iniciativa particular para recoger información. El periodista no permanece en la calle, no se queda vagando por los vericuetos urbanos ya que tiene que regresar a la redacción del diario.

El *flâneur* descrito por Baudelaire y Benjamin es una figura cuyo campo de acción es principalmente el espacio abierto y exterior de la ciudad. En el caso del

¹⁹ En su descripción del *flâneur*, Baudelaire resalta las ideas de la observación, el flujo y el movimiento en medio de la multitud: “For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite” (9)

²⁰ Benjamin ubica al *flâneur* en un espacio abierto, exterior: “The walls are the desk against which he presses his notebooks; news-stands are his libraries and the terraces of cafés are the balconies from which he looks down on his household after his work is done” (37).

periodista, su entorno es doble, el exterior urbano y el interior del periódico, en los cuales hay una constante presencia de las ideas del traslado y el desplazamiento. Una vez de regreso en el diario, su proceso de escritura está influenciado por comentarios, sugerencias, correcciones, adiciones y censuras de otros colegas, editores y autoridades del periódico. Además, su texto puede ser recortado, agregado o reescrito con un texto o varios textos de otros periodistas, creando de esta manera una narrativa multi-autoral. Este proceso, lejos de ser uniforme, tiene múltiples matices en América Latina, dado que los periódicos comerciales proliferan y se consolidan en el contexto de la modernización, que como ya se ha apuntado, es un proceso desigual y fragmentado.

En el primer capítulo de esta tesis se presenta el ejemplo de un periodista escritor brasileño conocido por su constante transitar entre el centro de la ciudad de Río de Janeiro y sus suburbios, y se analiza una novela cuyo personaje principal se llama “Caminha”, que en portugués, es la conjugación en primera persona del verbo “caminar”, es decir, “camina”. En el segundo capítulo, se analiza una novela sobre la guerra del Chaco donde hay una serie de desplazamientos inter e intratextuales así como extratextuales. El autor de esta novela es un periodista que se inspira en una serie de cables de noticias para escribir un texto que cuestiona el laberinto en el que desembocan las guerras, un tema que se enfatiza con una frase que aparece reiteradamente: “El Chaco no tiene caminos”. El tercero y último capítulo de esta tesis también tiene que ver con la idea de desplazamientos literarios y periodísticos, en los cuales se notan trotes y tropiezos. Allí, uno de los textos analizados es sobre el recorrido de un marinero, quien

sobrevive a un naufragio y cuyo testimonio desencadena una serie de dislocaciones textuales y políticas.

El énfasis del presente

En el trabajo escriturario de periodista, la búsqueda de temas y la “pesca de información” se realiza en dos ambientes, tanto en un espacio exterior (en la ciudad), como en uno interior (en el periódico). Al ser el periódico una especie de “libro del pueblo”, los editores encargan a sus periodistas textos que puedan atraer a una amplia cantidad de lectores y, por lo tanto, que aumenten la venta de copias. No quiere decir que toda la búsqueda temática está motivada única y exclusivamente por la venta de ejemplares, ya que hay una compleja gama de intereses intelectuales, personales, sociales, culturales y políticos superpuestos que se conjugan con una normativa periodística. Sin embargo, es común que dentro de la dinámica del periódico se brinde prioridad a temas que generen interés, curiosidad e intriga, como una forma de anzuelo para la lectura. Por ejemplo, en una de sus *aguafuertes*, el periodista escritor argentino Roberto Arlt comenta:

Estaba en la mesa de redacción bostezando de fastidio pues tenía que hacer una nota suplementaria, cuando se me acercó el compañero Bres y me dijo:
–Che ¿por qué no escribe sobre los ‘busca muertos’?
–¿Los ‘busca muertos’?
–Sí, esos señores que todas las mañanas lo primero que leen de los diarios es la lista necrológica para ver si se ha muerto algún amigo.
–Interesantísimo, che. Muchas gracias. Precisamente estaba buscando tema (224).

En este fragmento se aprecia cómo la rutina dentro del periódico genera un tedio dada la presión por escribir a escala industrial. El periodista siente el apremio por encontrar

temas para llenar las páginas que, además, alimenten y estimulen las sensaciones de los lectores. El tema sugerido a Arlt es producto de la observación de un colega, quien nota una tendencia social a raíz del rito cotidiano de la lectura de diarios. Es importante observar que cuando un evento (como una muerte, por ejemplo), es narrado en un diario (en este caso en forma de obituario), hay una obvia separación temporal entre el lector y el evento. Como lo explica Lennard Davis, con el surgimiento del periodismo, la distancia temporal entre el lector y el evento es reducida por las tecnologías de impresión (58). Es decir, el periodismo hace posible una brecha temporal menor y otorga a la narrativa la capacidad de describir un pasado reciente.

En griego, el término “periódico” se denomina con el léxico “efimerida” o “ephimerida”, que literalmente significa “efímero” y en la Grecia antigua este léxico es usado por Plutarco y por Arriano para referirse a los diarios o archivos militares (Bampiniōtēs 700). En el caso de los “busca muertos”, el periódico funciona como un registro y un archivo de información y conocimiento, una especie de historia seriada sobre el día anterior que puede adquirirse diariamente a un precio accesible. Con los periódicos, la narrativa impresa mantiene una vigencia específica y ofrece a los lectores una sensación de inmediatez, que genera un hábito por conocer el entorno local y otros ámbitos menos cercanos, de acuerdo con los intereses personales. En el caso de los “busca muertos”, el periódico es una fuente de información pretendidamente inmediata y para “saber” es necesario leer, ya sea comprando o adquiriendo el más reciente de los ejemplares.

Los periódicos publican un “tiempo pasado mediático”, es decir, hay una mediación entre el pasado, reservado para la historia, y el presente, que estaba confinado más para el lenguaje hablado, la poesía y el teatro; este tipo de tiempo es particularmente periodístico, en el sentido de que el lector está expuesto a una inmediatez ligeramente diferida (Davis 73). El desarrollo de este tipo de temporalidad significa una capacidad de los impresos para narrar hechos recientes. Este tipo de estética se nota en los manuales de estilo periodístico, que comienzan a circular en las redacciones de América Latina a comienzos del siglo XX. Estos manuales, que son recomendaciones orales o escritas, promueven técnicas formularias de escritura.

Esta estética que otorga énfasis al presente rompe con lo que el crítico peruano Luis Alberto Sánchez llama el “pasadismo”, la tradición romántica en América Latina de escribir sobre el pasado –y en tiempo pasado– centrada en el “yo” (13). Se trata entonces en hacer hincapié en el tiempo verbal presente y el concepto de actualidad; además, desplazando a ese “yo” por un tipo de escritura pretendidamente impersonal. Este énfasis se nota en *El arte del periodista*, uno de los primeros manuales de estilo en español, escrito por Rafael Mainar originalmente en 1906: “El periódico lleva fecha del día en que se escribe y en que se lee, y bajo esa data significa ‘hablemos hoy’, todo ha de ser actual, y lo que no pueda serlo ha de estar actualizado” (97). Mainar explica que el acento de la noticia debe estar en la actualidad y si las noticias son viejas hay que escribirlas de manera que no lo parezcan. El objetivo es generar en el lector una sensación de presente para que considere mínima la brecha entre el evento y el hecho que lo describe.

La influencia del modelo estadounidense en los periódicos comerciales de América Latina se nota en la realización del Primer Congreso Panamericano de Periodistas, que se celebra en abril de 1926 no en una ciudad latinoamericana sino en Washington DC. Allí representantes de periódicos de toda América Latina adopta como código una serie de reglas, postuladas por Ezequiel Paz, director del diario *La Prensa* de Argentina. Estas reglas concuerdan con el periodismo empresarial estadounidense y algunas de ellas se notan en el siguiente extracto del discurso pronunciado por Ezequiel Paz, donde resume su visión de cuáles deben ser la prioridades de los periódicos latinoamericanos:

Informar con exactitud y con verdad; no omitir nada de lo que el público tenga derecho a conocer; usar siempre la forma impersonal y culta sin perjuicio de la severidad y de la fuerza del pensamiento crítico; desechar los rumores, los ‘se dice’ o ‘se asegura’, para afirmar únicamente aquello de que se tenga convicción afianzada por pruebas y documentos; considerar que es preferible la carencia de una noticia a su publicación errónea o injustificada; cuidar de que en las informaciones no se deslice la intención personal del que la redacta (IAPA 129).

Este manual de estilo supone que existe una “verdad” que se puede comunicar con exactitud a los lectores de manera “impersonal”, eliminando la posibilidad de que puedan haber otras verdades más allá de la contada por el narrador y asumiendo que éste, puede ser neutral. Esta declaración de Paz obvia que las palabras están cargadas con intenciones y que, cuando escribe, el periodista usa su subjetividad para organizar las ideas que va a comunicar. Los manuales de estilo, como este código de Ezequiel Paz, aspiran a la estrategia escrituraria de alcanzar un estilo “objetivo”, asumiendo que el lenguaje, como tal, es un medio neutral y que puede ser fácilmente apropiado y difundido sin segundas intenciones.

Como forma de auto-legitimación, el estilo periodístico procura, la erradicación de opiniones y cualquier tipo de subjetividades. Esta posición desconoce que, más bien, las palabras, al ser articuladas están cargadas por las intenciones de los hablantes y, además, sobrecargadas con los matices de muchos hablantes que las han utilizado previamente. El código de Paz asume que el lenguaje es unitario, cuando más bien, está vivo y en constante cambio. El lenguaje periodístico aspira a borrar la estratificación y la diversidad de los distintos tipos de habla. Desconoce la complejidad, explicada por Bakhtin, de que el lenguaje es estratificado y heteroglósico, en la forma en que carga sus sentidos (33). El lenguaje periodístico tiene como objetivo crear una apariencia de homoglosia, es decir, una sola voz, negando la diversidad de lenguajes, sus yuxtaposiciones, complementariedades, contradicciones e interrelaciones dialógicas.

Bakhtin explica cómo para los profesionales que comparten un argot, el lenguaje está lleno de intención y de sentido, mientras que para quienes no están en aquella profesión, la palabra está sobrecargada y se aleja de ellos. Esta explicación, sin embargo, no encaja del todo con el lenguaje de la prensa. Hay aquí una gran paradoja, ya que el lenguaje periodístico, si bien es un lenguaje profesional que puede catalogarse como un argot propio de un grupo colectivo particular, funciona como una bisagra. Por un lado, utiliza términos y normas exclusivas de la profesión, pero por otro, el objetivo de este lenguaje es ser entendido por una gran cantidad de personas, en este caso, los lectores de periódicos. Es así como el lenguaje periodístico tiene un función oximorónica: ser exclusivamente inclusivo.

A continuación se presentan tres capítulos en los que se analizan los casos de escritores que crean una obra novelística paralelamente a su trabajo como periodistas y que, en su proceso poético, se notan los zigzagueos, las tensiones, las contradicciones, las imbricaciones y las negociaciones discursivas que hacen en sus textos. Los tres casos de escritores analizados incluyen obras que son originalmente publicadas por entregas en la prensa, en el contexto de una tradición de la literatura de folletín. En los tres capítulos se analizan obras en los que sus autores niegan, esconden o solapan la autoría de estos textos.

El primer capítulo está dedicado al escritor brasileño Lima Barreto y en él se desarrollan los conceptos de la favela letrada y el mestizaje de géneros, al mismo tiempo que se analiza cómo este autor escribe sobre personajes y lugares reales en sus novelas mientras que introduce elementos ficticios en sus crónicas. El segundo capítulo explora al escritor costarricense José Marín Cañas y su novela *El infierno verde*, en la cual se dan una serie de apropiaciones, engaños y encubrimientos periodísticos. El tercero y último de los capítulos se centra en textos tempranos de Gabriel García Márquez publicados en periódicos de Barranquilla, Cartagena y Bogotá, en los que se nota un proceso de bastardeo discursivo que va a practicar en toda su obra posterior; además se estudia la figura retórica de la hipérbole y a partir de ella se trabaja el concepto del *diarismo mágico*.

Capítulo 1:

Lima Barreto en la Favela de las Letras

“Si en un diario fuera permitido a un hombre contar todo lo que sabe, no sé si el diario se agotaría o el autor del artículo perecería de muerte violentísima. Es fantástica la serie de sucesos que ocurren y que llegan al conocimiento de uno, por distintas vías. Yo, que disfruto de una libertad inmensa, me tengo que callar el setenta y cinco por ciento de las cosas que podría decir. Ese resto de veinticinco por ciento, comunicable, lo doy a la publicidad”.

Aguafuertes (319)

Roberto Arlt

*“Vamos recordar Lima Barreto
Mulato pobre, jornalista e escritor
Figura destacada do romance social
Que hoje laureamos neste Carnaval
O mestiço que nasceu nesta cidade
Traz tanta saudade em nossos corações
Seus pensamentos, seus livros
Suas idéias liberais
Impressionante brado de amor pelos humildes
Lutou contra a pobreza e a discriminação”.*
Samba compuesta para el carnaval
de Río de Janeiro de 1982 por la
Escuela de Samba Unidos da Tijuca

En este capítulo se estudia la figura literaria del periodista escritor brasileño Afonso de Lima Barreto en su proceso de escritura de reportajes y novelas, donde imbrica, en un permanente dialogismo, elementos reales y ficticios. En el vaivén entre el periodismo y la literatura, o viceversa, en los traslados, desplazamientos o mudanzas entre la literatura y el periodismo, el escritor va dejando “muebles” perdidos en el camino. En este estudio se muestra que es posible identificar esos “muebles”, es decir,

técnicas periodísticas en la obra literaria de Lima Barreto y también influencias literarias en sus textos periodísticos, de manera que, en el tránsito hacia uno u otro de lado de las fronteras, hay momentos de reciprocidades donde se entremezclan los géneros y, de paso, se traslapan la realidad y la ficción.

Para poder apreciar las complejas atracciones y tensiones entre los discursos periodísticos y literarios, en este capítulo se analizan dos de las obras de Lima Barreto. En primer lugar, una serie de crónicas por entregas publicadas en 1905 en el diario *Correio da Manhã* bajo el título *O Subterrâneo do Morro do Castelo*. Estas crónicas son de enorme importancia, ya que en ellas se aprecia la resistencia ante los intereses políticos y corporativos que ya muestra Lima Barreto, entonces con 24 años. Pero además, su relevancia radica también en que son escritas dentro del espacio de un periódico y en ellas introduce elementos de ficción. La segunda obra que se analiza en este capítulo es la novela *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, para cuya composición Lima Barreto hace una labor de observación y reporteo periodístico mientras trabaja en el diario *Correio da Manhã*.

Como lo explica la crítica Eliane Vasconcellos, en la obra de Lima Barreto “a ficção se quer crónica; e a crónica parece aspirar à ficção. Aí a realidade e ficção perdem seus limites —elas se interpenetram e a linguagem da narrativa ganha as suas franjas” (“la ficción quiere ser crónica y la crónica parece aspirar a la ficción. De manera que la realidad y la ficción pierden sus límites, se interpenetran y el lenguaje narrativo gana en las dos franjas”; 12). Es decir, lo puramente literario no es lo puramente ficticio,

imaginario o no referencial ya que la literatura está imbricada con elementos periodísticos y el periodismo también tiene imbricaciones literarias.

Durante el siglo XX, muchos de los principales literatos brasileños están ligados a los periódicos. João do Rio, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues y Jorge Amado son apenas algunos ejemplos de esta figura literaria latinoamericana producto del mestizaje de géneros, el periodista escritor. En sus obras se encuentra lo que el crítico Aníbal González llama el “disimulo”, una estrategia narrativa en la que hay una imitación mutua de textos y discursos, solapando lo que se quiere decir, en un vaivén entre el deseo de expresar y la necesidad de ocultar, recurriendo a un “manto de invisibilidad” para ejercer resistencia o evitar la censura («Periodismo y novela en Hispanoamérica» 241). Muchos de estos periodistas escritores disimulan o encubren sus críticas y opiniones a través de un género mestizado, la crónica.

“El cronista es el narrador de la historia”, escribe Walter Benjamin (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos* 122). En el caso de Lima Barreto, sus crónicas y sus novelas narran la historia de Río de Janeiro, pero no sólo la historia con *H* mayúscula que registra un cierto pasado, sino también la historia con *h* minúscula de los personajes anónimos, la que no acontece en el mundo europeizado de las élites sino en el ambiente pedestre, urbano y suburbano de las calles y plazas de Río de Janeiro, así como en los nacientes barrios miseria, en un acto de resistencia que muestra la versión de los derrotados.²¹ Lima Barreto es el narrador de la “Historia” y de las “historias” de un

²¹ La terminología para denominar a un barrio de extrema pobreza tiene, en América Latina, un variado léxico. En Brasil, a estos barrios se les conoce como “favelas”; en Argentina, “villas miseria”; en Costa

mundo con acento carioca. Comprender su propia compleja historia personal y literaria requiere de una exploración minuciosa de la historia de su ciudad fragmentada, sobre la cual, desde la cual y para la cual escribe.

La ciudad real de Lima Barreto, Río de Janeiro, es una ciudad partida, no en dos sino en muchas partes, en un complejo mosaico de diferencias sociales, culturales y económicas. Esa fragmentación está también presente al interior de la Ciudad Letrada en la cual Lima Barreto desarrolla su labor intelectual. Al decir de Carlos Monsiváis, los laureles de la historia no alcanzan para todos, sólo favorecen a unos pocos (citado por Altamirano y Myers 14). En la vida de Lima Barreto se nos muestra esta disparidad en extremo, como muestra de la heterogeneidad del sujeto literario latinoamericano y la inequidad en el proceso de modernización al interior de la República de las Letras, donde pueden haber ciudadanos (intelectuales) de primera, segunda y tercera categoría. En esta escala, Lima Barreto queda entonces relegado al más bajo de los niveles. Es un espacio simbólico donde, al igual que la ciudad real, también margina y excluye, despojándolo de su dignidad escrituraria.

Lima Barreto vive en la ciudad de Río de Janeiro a principios del siglo XX, en una época en que la élite brasileña emprende una reforma urbana que pretende convertir a la entonces capital de Brasil en una París tropical. Pero el proyecto económico y arquitectónico es apenas un maquillaje que ignora los profundos problemas sociales de las grandes mayorías y las desigualdades económicas comienzan a dejar como estela, a lo

Rica, “tugúrios”; en Uruguay, “cantegriles”; en Perú, “pueblos jóvenes”; y en España, “chabolas”; sólo para citar algunos ejemplos.

largo de la topografía de la ciudad, una marca en las laderas de los cerros y los márgenes urbanos, el fenómeno de las favelas. Al igual que en la ciudad real, en la Ciudad Letrada también hay tensiones constantes, pugnas por las jerarquías, disparidades, injusticias y resistencia que dejan una marca. En este capítulo se pretende mostrar cómo las condiciones de mercado y la acumulación desigual en la ciudad real, relegan a Lima Barreto a los márgenes escriturarios, que lo llevan a habitar simbólicamente en una Favela de las Letras.

La novela maldita

En diciembre de 1909, en las librerías de Río de Janeiro comienza a venderse un libro impreso en Lisboa que provoca todo un escándalo en la República de las Letras de Brasil. Es una novela de un escritor mulato hasta entonces casi desconocido. El libro se titula *Recordações do escrивão Isaías Caminha*. Su autor es un joven carioca de piel morena que lee en francés, simpatiza con el anarquismo y es testigo de la abolición de la esclavitud en Brasil. Su nombre es Afonso Henriques de Lima Barreto, quien pasa a ser conocido en la historia de las letras simplemente como Lima Barreto, un nombre literario que se asocia con los marginados, la discriminación, la locura, la frustración y, además, con la relación dialógica entre el periodismo y la literatura.

La novela *Recordações do escrивão Isaías Caminha* comienza a ser comentada de boca en boca y en semanas se agotan todos los ejemplares disponibles en Río de Janeiro. A pesar del aparente éxito de lectura, lejos de catapultar la carrera de Lima Barreto, el libro causa, entre los círculos intelectuales, su ruina literaria ya que el texto es leído como

un *roman à clef*, es decir, una novela basada en personajes reales identificables, y el mundo letrado brasileño reacciona con ira al sentirse directamente aludido por la mordiente denuncia social y cultural presente en la trama de la obra.

En un diario de la época, el libro de Lima Barreto es descrito como “uma decepção porque todo ele é feito de alusões pessoais, de descrição de pessoas conhecidas, pintadas de um modo deprimente” (“una decepción porque está lleno de alusiones personales, de descripciones de personas conocidas, retratadas de un modo deprimente”; Dos Santos 28-29). El autor de esta crítica es José Joaquim Medeiros e Albuquerque, miembro de la Academia Brasileña de las Letras y autor de los versos del himno nacional de Brasil, quien bajo el pseudónimo de J. Dos Santos, disfraza con la palabra “decepción” un sentimiento que en realidad es de furia hacia el joven Lima Barreto. Las “alusiones personales”, que Medeiros e Albuquerque alega, provocan que las “personas conocidas”, es decir, los principales editores, escritores y periodistas de Río de Janeiro, castiguen al novel escritor cerrándole las puertas y dando un veto de silencio a su producción escrituraria.

Este es un momento crucial para el escritor ya que, a partir de entonces, y hasta su muerte, toma una postura de rebelde indómito, al punto de ser estigmatizado como un autor maldito, condenado a publicar casi sólo en la prensa menor, en revistas y diarios alternativos. Es así como entonces colabora activamente con el periódico de izquierda brasileño *A.B.C.* y con otras publicaciones como *Careta*, *Hoje*, *Rio Jornal*, *A Notícia*, *O País* y *Gazeta de Notícias* (Medeiros 61). La reacción del público lector hacia su primera novela es un punto de inflexión que lo marca para siempre ya que los poderosos de la

Ciudad Letrada lo “castigan” y dándole el primer empujón que lo lanza hacia los márgenes literarios y la pobreza, donde permanece hasta su muerte. Desde esa marginalidad, su favela letrada simbólica, el escritor responde resistiendo y construyendo una obra periodística y literaria mayúscula.

La ópera prima de Lima Barreto, traducida oficialmente al español como *Recuerdos del escribiente Isaías Caminha*,²² narra en primera persona, con un lenguaje sencillo y directo, la vida de un joven y talentoso mulato que deja el campo y se muda a la ciudad de Río de Janeiro con el sueño de estudiar y de triunfar. Pero el joven protagonista fracasa al tropezar una y otra vez con el racismo y la discriminación de los intelectuales y el sistema social. El argumento de la obra está basado en las vivencias personales reales de Lima Barreto y el personaje principal, Isaías Caminha, es su *alter ego*.

En el relato, Caminha comienza a trabajar como ordenanza en el principal diario de la ciudad, *O Globo*, que es el nombre de un periódico ficticio que Lima Barreto inventa. Este es un llamativo ejemplo de los cruces entre la ficción y la realidad ya que *O Globo* es el diario ficticio donde se enmarca buena parte de la trama de la novela. Sin embargo, tres años después de la muerte del escritor, aparece en Río de Janeiro un diario real con ese mismo nombre, *O Globo*, que con el correr de los años crece y actualmente

²² La primera traducción de esta novela al español es preparada por Haydée M. Jofré Barroso y publicada por la Biblioteca Ayacucho en 1978 en conjunto con otra de las principales obras de Lima Barreto, *El triste fin de Policarpo Quaresma* (Lima Barreto 1). En 2007 aparece en la ciudad de Bilbao, en España, una segunda traducción de Javier Díaz Noci (Lima Barreto, *Recuerdos del escribano Isaías Caminha* 1). Para este capítulo de la tesis, se trabaja y se cita el texto de la primera versión original en portugués, titulada *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, editada en Lisboa en 1909 (Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaías Caminha* 1).

es la mayor corporación periodística y de entretenimiento de Brasil, la *Red Globo*. En todo caso, hay que enfatizar que el *O Globo* de la novela de Lima Barreto y el *O Globo* actual son diferentes. También es importante destacar que el periódico descrito en la novela sí tiene una conexión con un diario real ya que está basado en el *Correio da Manhã*, un matutino en el cual Lima Barreto trabaja en su juventud como reportero.

En el transcurso de la novela *Recordações*, el personaje de Isaías asciende en los escalones de importancia del diario ya que pasa de ser un simple ayudante a convertirse en periodista de planta. Este nuevo puesto en *O Globo* eleva exponencialmente el estatus de Isaías Caminha y le brinda acceso a la crema y nata de las letras y la política de Brasil. El periodismo pasa a ser para el personaje un pasaporte de ascenso social que le permite abrirse paso a un mundo que antes le estaba vedado. Ese nuevo espacio, en el cual Caminha se adentra, es descrito como corrupto, mediocre y egoísta, en una sociedad cerrada y llena de prejuicios que le sonríe a los blancos y le niega las oportunidades a los mestizos y a los negros.

El problema para Lima Barreto es que el público lector comienza a asociar a los personajes, lugares y referencias de *Recordações* con equivalentes de la vida real.²³ De manera que la ficción del escritor se asume como un calco mimético de la realidad política, periodística y literaria. La porosidad entre esas dos entidades, periodismo y

²³ Por ejemplo, en el texto aparece un escritor de ego superlativo y prosa parnasiana bajo el nombre de Veiga Filho que los lectores asocian con el célebre escritor de la época Coelho Neto. A otro personaje de la novela, descrito en el relato como un famoso reportero de verbo fácil “mescla de suino e de símio” (“mezcla de cerdo y de simio”; *Recordações do escrívão Isaías Caminha* 38), los lectores se divierten afiliándolo con el más insigne periodista de la ciudad en aquel momento, João do Rio. Y al periódico imaginario de la trama, *O Globo*, el público lo asocia inmediatamente con el ya mencionado *Correio da Manhã*, cuyas oficinas están, a principios del siglo XX, en una de las calles más emblemáticas de Río de Janeiro, en la Rua do Ouvidor (Barbosa 168-69).

literatura, genera una filtración de doble vía que termina por causar que la pretendida ficción del autor se lea como un documento historiográfico disfrazado de novela, en lo que Hayden White describe como una trasposición y a lo que llama “literature of fact” o “literatura de hechos” (121). El libro de Lima Barreto tiene, en su época de publicación, una poderosa actualidad y la osadía de representar a una metrópoli con una sociedad racista y pretenciosa, de falsas apariencias y con ínfulas europeas, cuyos poderosos y letrados se creen excepcionales, superiores al resto de la población, a la que tratan con desdén y desprecio.

Como lo explica la crítica Beatriz Resende, *Recordações do escrивão Isaías Caminha* establece un conflicto definitivo entre Lima Barreto y los detentores del poder de la Ciudad Letrada, a quienes él llama los “mandarines de las letras” (23). El texto genera el enfado y la irritación de gran cantidad de políticos, periodistas y escritores, quienes lo toman como una burla y una bofetada. Su ruptura con la élite intelectual, por un lado, hace que le sea negada la legitimación de la crítica oficial, pero esta misma situación es la que termina garantizándole al periodista escritor una independencia en su producción escrituraria, que se caracteriza por su oposición a los grandes intereses políticos y corporativos. Es una relación compleja e irresuelta con el poder, ya que Lima Barreto combate frontalmente a la élite, pero a la vez, uno de sus anhelos es ser reconocido y legitimado por ese mismo poder. Prueba de ello es la constante queja que expresa sobre el escaso crédito intelectual que recibe –un tema que se puede rastrear a lo largo de su obra– y el hecho de haberse postulado, sin éxito, a la Academia Brasileña de las Letras.

Uno de los aspectos más paradójicos de *Recordações* es que a pesar del torbellino que provoca son pocos quienes la comentan por escrito en revistas y periódicos de la época. De manera, que la intelectualidad brasileña se desagravia ante la obra ofreciéndole, por lo general, indiferencia y silencio en los registros escriturarios. Uno de los poquísimos artículos es la ya mencionada reseña de Medeiros e Albuquerque, quien escribe que esta obra es “menos romance que panfleto. E o resultado é que assim ficando um mau romance e um mau panfleto” (“Es menos novela que panfleto. Y el resultado es, que así, termina siendo una mala novela y un mal panfleto”; Dos Santos 28–29). Este comentario descalifica al texto, negando su calidad literaria y denigrándolo a un nivel que no llega ni siquiera al panfletario, que en portugués, al igual que en español, remite a un texto de estilo violento con carácter difamatorio. Es decir, desde su estatura como escritor reconocido, Medeiros e Albuquerque menosprecia el texto de Lima Barreto, sopesándolo meramente por su irreverencia (que él juzga agresiva), categorizándolo como un conjunto de improperios y ubicándolo en un limbo de ambigüedad. Esa reacción de Medeiros e Albuquerque no sólo es una negación de Lima Barreto como autor individual sino también, en el fondo, es una negación de la situación social de abuso racial y clasista descrita en la novela *Recordações*.

Pero contra los pronósticos de los intelectuales poderosos de aquel tiempo, la obra de este autor mestizo, que incluye novelas, cuentos, ensayos, crónicas y artículos llega a ser considerada una de las más importantes de la literatura brasileña.²⁴ Aunque en vida no

²⁴ A pesar de que sólo vive 41 años, la producción escrituraria de Lima Barreto es vasta. En 1956, la Editôra Brasiliense edita sus obras completas en un total de 17 volúmenes, a cargo de Francisco de Assis Barbosa.

disfruta de la gloria literaria, el escritor marginal Lima Barreto pasa a ser décadas más tarde de su muerte un escritor canónico de Brasil, con una obra que “anotó, fijó, comentó y criticó los principales acontecimientos de la vida republicana”, en palabras del crítico Francisco de Assis Barbosa («Prólogo» XX).

El peso literario de Lima Barreto ha crecido con el paso del tiempo. La crítica Beatriz Resende lo considera un “antropólogo de lo cotidiano”, una especie de etnógrafo que escribe sobre temas no sacralizados (20). Es un escritor con una visión estética que, según el crítico Nicolau Sevcenko, concibe a la “literatura como misión” (193) y al periodismo como una vía no sólo para satisfacer las exigencias de los lectores sino también para crear nuevas necesidades y suscitar al público, algo que Gramsci llama “periodismo integral” (159). Es decir, una escritura de compromiso y militancia para influir en los lectores y promover cambios sociales.

En portugués, este tipo de compromiso social es denominado con la palabra “engajamento”, que implica el adentrarse políticamente en una causa, vestirse con el uniforme de batalla y lanzarse al ruedo de combate de ideas. En este sentido, Lima Barreto sostiene que el arte y la literatura tienen el poder de transformar una idea, un precepto o una regla en sentimiento “e, mais do que isso, torná-lo assimilável à memória, incorporá-lo ao leitor” (“y más aún, tornarlo asimilable a la memoria, incorporándolo en el lector”; «O destino da literatura» 390). Es decir, para Lima Barreto una idea por sí misma tiene escaso poder sobre la conducta humana si no se transmite como un sentimiento con el cual lector se sienta identificado. Para alcanzar esa empatía y lograr la acción en los lectores, recurre a un lenguaje que rompe con la tradición literaria de Brasil,

dejando de lado el academicismo elitista y, más bien, optando por un lenguaje que se sirve de lo cotidiano (Nolasco-Freire 139). A pesar de que esta postura concuerda con la de otros escritores comprometidos de la región latinoamericana, Lima Barreto es escasamente conocido en el mundo hispanohablante. Son escasas sus traducciones al español y la mayor parte de su obra está todavía por traducirse y difundirse en el resto de Hispanoamérica.

En su tiempo, Lima Barreto es visto como un intelectual bohemio, marginal, iconoclasta y delirante, en el caso de esta última palabra, tanto en su sentido figurado como literal. Como lo apunta el crítico Sérgio Buarque de Holanda, la obra de Lima Barreto es una confesión literaria de sus amarguras íntimas, de sus resentimientos y de sus fracasos (163). Es decir, es una obra altamente autobiográfica donde retrata los problemas que enfrenta él mismo y el resto de los mulatos, los negros y, en general, amplios sectores de la sociedad brasileña, donde si bien, ya se ha abolido oficialmente la esclavitud, muchas de las prácticas sociales opresivas se mantienen, algunas de manera subrepticia y muchas otras de forma cruelmente directa. Lima Barreto vive, cara a cara, no sólo la exclusión académica sino también la pobreza económica de la que son parte las clases trabajadoras brasileñas. Desde el semiolvido, donde es arrinconado por sus contemporáneos intelectuales, muere prematuramente a sus 41 años marcado por el alcoholismo, las enfermedades mentales y el sufrimiento. Es un desenlace trágico para un escritor que está en contacto directo con el periodismo y las letras su vida entera. Esa relación comienza desde pequeño, cuando frecuenta la Imprenta Nacional de Brasil, donde su padre, João Henriques de Lima Barreto, trabaja como tipógrafo. Como muchos

de sus personajes literarios, este escritor defiende causas utópicas y lucha quijotesca contra las injusticias que sufren los pobres y los excluidos, siendo él mismo, uno de ellos.

Aquella primera novela, la novela maldita, que propicia el comienzo de su fin, no había encontrado ningún editor en Brasil y es por eso que Lima Barreto envía su manuscrito original a Portugal, donde es acogido y publicado en 1909 por la casa editorial A. M. Teixeira de Lisboa (*Recordações do escrivo Isaias Caminha* 3). Como pago por la publicación, Lima Barreto renuncia a sus derechos de autor y recibe solamente 50 ejemplares (Costa 61). Este es el preludio de una situación que se convierte en una constante durante su carrera periodística y literaria, donde no solamente es despojado de la legitimación crítica por su labor intelectual sino también escasamente remunerado por su trabajo escriturario.²⁵

¿Por qué en el momento de su publicación la novela *Recordações* provoca un escándalo más como un agravio hacia la élite y genera escasso debate intelectual por su diégesis o su estricto valor literário? La respuesta se puede buscar a partir de lo que teoriza el crítico Dorrit Cohn con respecto a la narrativa de ficción, cuando explica que ésta es única en su potencial para moldear un universo propio regido por patrones

²⁵ En uno de sus artículos, Lima Barreto se queja de que los periódicos brasileños casi no incluyen colaboraciones de alta calidad y la razón principal que cita es porque los diarios no quieren pagar esas colaboraciones: “e não se diga que eles não ganham dinheiro e tanto ganham que os seus diretores vivem na Europa ou levam no Rio trem de vida nababesco” (“Y no se diga que ellos no ganan dinero, de hecho ganan tanto que sus directores viven en Europa o llevan en Río un tren de vida suntuoso” «Os nossos jornais» 266). El escritor sostiene que los dueños de periódicos pagan a regañadientes las colaboraciones y cuando lo hacen, generalmente las encargan no a plumas brasileñas sino a nativos de la Península Ibérica para agradar a la influyente colonia portuguesa asentada en la ciudad. Es decir, el escritor observa también una considerable brecha económica que existe entre aquellos periodistas colaboradores que escriben parte de la materia prima de los periódicos y los dueños de las empresas periodísticas que tienen jugosas ganancias y llevan un estilo de vida ostentoso.

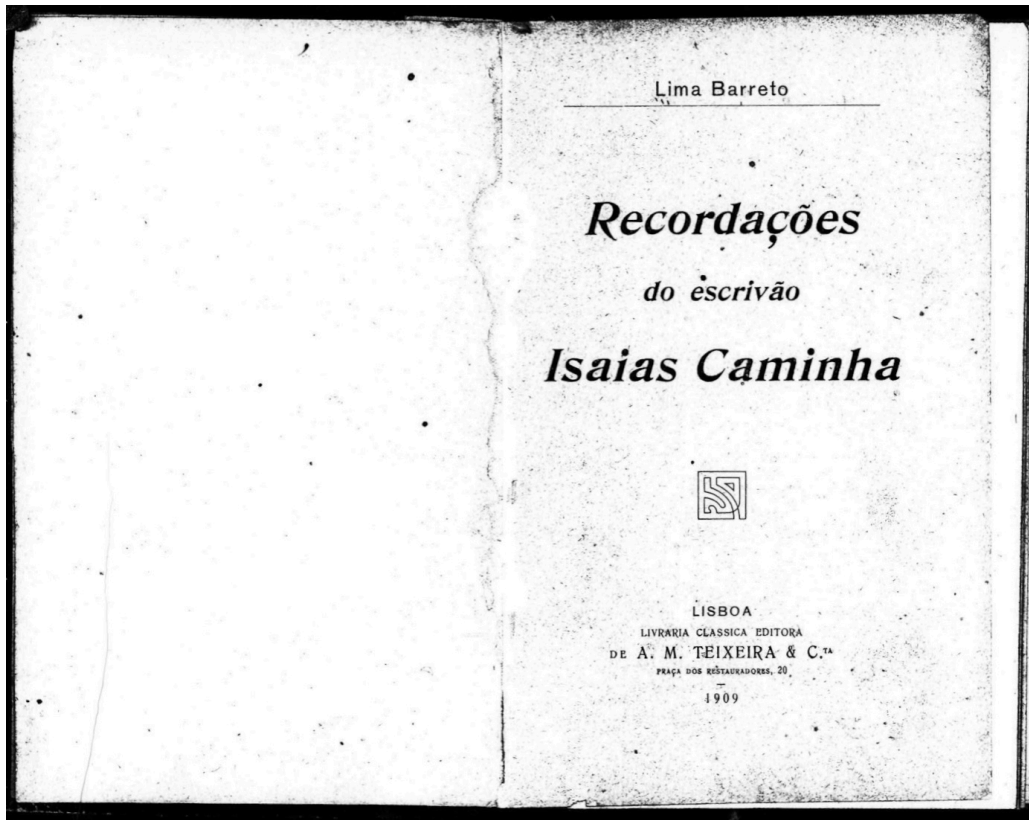


Ilustración 1. Portada de la primera edición de la novela *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, editada en Lisboa en 1909. Fuente: Princeton Library.

formales que no corresponden a otros órdenes de discurso (vii). Es decir, si una obra de ficción crea un mundo que hace referencia de sí mismo, ¿qué pasa cuando sus referencias trascienden el universo literario y le parecen a los lectores demasiado reales? Este es un caso complejo donde la literatura tiene elementos referenciales tan fuertes que traspasa su propia ficcionalidad. Al rebasarse la dimensión de lo ficticio pareciera que entonces se rompe el pacto entre el lector y el escritor, un pacto que Coleridge cataloga como “willing suspension of disbelief” o “la suspensión voluntaria de la incredulidad” (2). En este caso el pacto no se rompe porque el lector asume que lo que está leyendo deja de ser creíble por parecer fantástico, sino que la ruptura es provocada, más bien, por un

fenómeno inverso, ya que el lector juzga que aquello que está leyendo es tan creíble que no cree que sea ficción.

Este fenómeno es algo que el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez llama “efecto de contigüidad”, es una confusión que se crea en los lectores ya que, debido a la proximidad creada en los discursos, el público lector asume que algo ficticio es real o que algo real es ficticio; provocando que algunas novelas parezcan ser más bien largos reportajes documentales cuando en realidad son obras de ficción, o viceversa (41). En “un delta donde todas son verdades, pasan inadvertidos los pequeños ríos de ficción”, explica Martínez, quien añade que gracias a esta sensación de cercanía “la verdad circula por ósmosis, impregnándolo todo” (41-42). Lo que Martínez deja entrever es que cuando se utiliza el discurso periodístico se apela a una característica de los diarios, la verificabilidad de sus textos, es decir, una cierta concordancia entre texto y realidad.

Así que cuando se utilizan las técnicas periodísticas en la novela, la mezcla hace difícil distinguir lo que es verificable y lo que es ficticio, producto de la imaginación del autor. Por eso explica que se genera un fenómeno de “ósmosis”, es decir, una corriente de doble vía e influencias mutuas.²⁶ En este sentido, el propio Lima Barreto explica: “Os

²⁶ Esto lo afirma Martínez por su experiencia propia en el contexto de dos de sus libros, *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995). En estas obras, a partir dos personajes históricos de Argentina, el expresidente Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte, Martínez escribe dos obras de ficción, cuyo resultado produce cierta confusión en los lectores, pues en ambas narraciones no queda claro cuáles detalles son históricos y cuáles son producto de su invención. Un ejemplo que Martínez ofrece sobre el “efecto de contigüidad” es lo que sucede con un detalle publicado en su novela *Santa Evita*. En esta novela, Martínez incluye una frase que supuestamente Eva Duarte le dice a Juan Domingo Perón el día en que se conocieron: “Coronel, gracias por existir”. La frase es ficticia, es una invención de Martínez. Por eso, cuando se da cuenta que esas palabras van a ser usadas en un museo sobre el peronismo, publica un artículo en uno de los principales diarios de Argentina aclarando que aquella frase nunca había sido pronunciada por Evita. La reacción es sorprendente y airada: al día siguiente varios sindicatos argentinos pagan anuncios en los periódicos afirmando que la frase es verídica y acusan al novelista de querer “mancillar” la memoria de la

gêneros que herdamos e que criamos estão a toda hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair” (“Los géneros que heredamos y que creamos están a toda hora entrelazándose, injertándose, para variar y atraerse”; *Impressões de leitura* 116). En esta cita, Lima Barreto es consciente de la mezcla y está a favor de entrelazar e injertar. Pero, al mismo tiempo, hay aquí también una tensión, que establece tanto una atracción como un rechazo mutuo, en lo que Mijail Bakhtin describe como fuerzas centrípetas y centrífugas que pugnan en torno al lenguaje (90).

El universo carioca

La palabra “carioca” tiene su origen etimológico en la lengua indígena tupí. “Kara” significa hombre blanco y “oka”, casa; los indígenas brasileños tupí comienzan a nombrar “Kariokas” a las casas de los europeos que se asientan en sus tierras y, más tarde, usan el mismo vocablo para llamar a aquellos “hombres blancos” que viven en ellas (Machado 77). A mediados del siglo XIX, la palabra “carioca” tiene un nuevo cambio en su valor de uso y comienza a ser utilizada en portugués con el sentido que conserva hasta la actualidad. Oficialmente, “carioca” es el apelativo que se utiliza para denominar a quien nace en la ciudad de Río de Janeiro o lo que pertenece o está relacionado con esta urbe (A. F. Buarque de Holanda 433). Es decir, el léxico pasa por una especie de “desracialización” y se convierte en un adjetivo gentilicio.

En la vida cotidiana de Brasil, la palabra “carioca” tiene extraoficialmente, sin embargo, una connotación mucho más amplia. No sólo denomina a quienes son naturales

“compañera Evita”. En este itinerario de cruces entre el periodismo y la literatura hay una amplia gama de canjes mutuos.

de la ciudad de Río de Janeiro, sino que también evoca una forma de convivencia, un tipo de lenguaje, una manera de pensar y de actuar. El adjetivo “carioca” alude también a sitios y sensaciones, a la naturaleza selvática y exuberante de la ciudad, a su música omnipresente, a la vida al aire libre, a la piel bronceada por el sol, a la vieja aristocracia descendiente de la corte portuguesa, a la bebida con más leche que café y a la bohemia. Existe también el acento carioca, que es una pronunciación del idioma portugués fuertemente cargado en la letra “s”, un fenómeno conocido como “chiado” (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia et al. 905).²⁷ En la jerga de Brasil, una actitud carioca puede estar asociada con la astucia y hasta con alguien que quiere eludir sutilmente las reglas, atributo conocido en portugués como “esperteza”, que, si es elevada a su enésima potencia y combinada con un toque de malicia, se corporiza en la figura del “malandro” (A. F. Buarque de Holanda 1313).²⁸

Pero también el adjetivo remite de alguna manera a los contrastes ubicuos y a las disparidades extremas que se encuentran frente a frente en los barrios, las playas y los más diversos rincones de esta ciudad. El poeta Vinicius de Moraes escribe que ser carioca es un “estado de espíritu”, es sentir a la ciudad de Río de Janeiro como la casa propia a pesar de su “adorável desorganização” (*Rio literário* 17). Al igual que otras denominaciones regionales de Brasil, como “paulista”, “gaúcho” o “baiano”, la palabra

²⁷ La palabra “chiado” viene del verbo “chiar”, que en español podría traducirse como “chirriar” o “rechinar”.

²⁸ De acuerdo con el *Dicionário Aurélio*, un malandro es un individuo dado a abusar de la confianza de los otros o que no trabaja y vive de expedientes, un vellaco, un bribón. Una segunda acepción lo define como un individuo perezoso, gandul y holgazán. Y en tercer lugar, específicamente en Brasil, malandro es un individuo “esperto”, así como vivo, astuto y matrero (1313).

“carioca”, más que una definición de origen geográfico, racial y colonial, es toda una compleja afirmación cultural.

Con todas las capas de significación que esto conlleva, Lima Barreto es un escritor carioca por excelencia. Nace, vive y muere en la ciudad de Río de Janeiro, de donde sale en poquísimas ocasiones. Su obra periodística y literaria es plenamente carioca, con un lenguaje, historias y personajes de la ciudad y sus suburbios. Usa palabras, frases, referencias y construcciones lingüísticas de las calles de Río de Janeiro, en un pleno desafío a los puristas gramáticos de la época, para quienes el portugués literario debía ser exclusivamente el que se hablaba y escribía en la Península Ibérica, en Portugal.

En su afirmación como “carioca”, Lima Barreto elude las rígidas reglas ortográficas y gramaticales de Portugal, y opta por un estilo despojado de lo ornamental y más cerca del habla popular de su entorno. Él mismo lo dice: “não posso compreender que a literatura consista no culto ao dicionário” (“no puedo comprender que la literatura consista en el culto al diccionario”; Resende 25). Sus contemporáneos, con una gran herencia del decadentismo formal de los parnasianos, consideran que no escribe bien, no terminan por comprender su postura estilística, sus frases secas e incisivas y su sintaxis “tropical”, es decir, su uso de la “fala brasileira”. Lo que lleva a Lima Barreto a confrontar esa estética europeizante es su honesto sentido de apego a lo local, por eso escribe en una lengua vernacular y popular, en claro enfrentamiento con los círculos literarios dominantes de Brasil, admiradores de la estética lusitana.

El uso del lenguaje coloquial de Lima Barreto, su irreverencia y su ironía mordaz a la hora de crear personajes literarios es algo que, más tarde, causa la admiración, y en algunos casos hasta la obsesión, entre algunos de los escritores de la siguiente generación de vanguardia, los modernistas brasileños, entre ellos expresamente Sergio Milliet y Alcântara Machado (Schwarcz 45).²⁹ En Brasil, el modernismo es un movimiento con características diferentes al modernismo latinoamericano hispanohablante de finales del siglo XIX, iniciado por José Martí y llevado a su máxima expresión por Rubén Darío. Más bien, con tintes vanguardistas, el modernismo brasileño comienza en São Paulo con la Semana de Arte Moderno de 1922, precisamente el año de la muerte de Lima Barreto. Algunos de los modernistas brasileños vieron en la obra limeña una de las posibilidades de renovación de la narrativa, y extrajeron de ella ejemplos de espontaneidad de expresión y una utilización consciente del lenguaje cotidiano, el más común y claro posible (Leitão 44).

Lima Barreto vive en una época en que las principales ciudades de América Latina experimentan importantes cambios por los flujos de inmigrantes europeos, principalmente italianos y españoles. Específicamente a finales del siglo XIX a Brasil llegan miles de inmigrantes portugueses (*Historia de Iberoamérica* 350). En este período en varios países latinoamericanos se imponen reformas urbanas inspiradas en París y hay

²⁹ El modernismo brasileño es una reacción contra el parnasianismo y tiene, como antecedente, gran influencia del arte europeo de vanguardia. Arranca con la Semana de Arte Moderno de 1922 y tiene tres períodos principales: el primero caracterizado por la orientación revolucionaria, iconoclasta y destructiva, con el predominio del género poético; un segundo más constructivo donde destacan los trabajos principalmente en prosa; y un tercero de depuración formal y técnica, así como la reconquista de los valores tradicionales, con un destaque principal de trabajos de crítica literaria, conocida como “nueva crítica”. Para más detalles ver: Celso Pedro Luft, *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979. Pp. 223.

un crecimiento acelerado que expande los límites físicos de la ciudad y que transforma los valores de convivencia. Como lo explica, José Luis Romero, en las ciudades latinoamericanas:

donde más claramente se pudo advertir la prosperidad y la transformación, tanto de la sociedad y de sus costumbres como de la fisonomía edilicia, fueron las capitales que eran, al mismo tiempo, puertos: Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico, todos puertos marítimos en directo contacto con el exterior, cuya intensa actividad económica se desarrollaba junto a las que eran propias de una capital política y administrativa, centro por eso mismo, de decisiones económicas (299).

Estos puertos son entonces umbrales de intercambio, entrada y salida de mercancías pero también de una fuerte corriente por donde circulan ideas y personas. Sin embargo, la prosperidad a la que Romero se refiere en esta cita es un fenómeno desigual en la Río de Janeiro que vive Lima Barreto, entonces capital de Brasil. En *Recordações do escrивão Isaías Caminha*, el personaje del viejo coronel Figueira expresa su sorpresa por lo rápido que está cambiando la ciudad, por ejemplo, con la abolición de la esclavitud (el 13 de mayo de 1888), las demoliciones de edificios y la construcción de nuevas calles y avenidas como parte de la reforma urbana (*Recordações do escrивão Isaías Caminha* 64). El propio personaje de Isaías Caminha atestigua cómo esa intensa actividad económica es desigual, la acumulación queda en manos de la élite blanca y excluye a las capas más pobres de mestizos y negros, generando también una resistencia que explota en protestas.

Río de Janeiro es parte de un grupo de ciudades latinoamericanas que en los cincuenta años que siguen a 1880 duplican o triplican su población. En el comienzo del siglo XX, la entonces capital brasileña tiene alrededor de 550 mil habitantes y ya para 1920 el número se dispara a más de un millón de personas, un fenómeno que lleva a decir

al escritor brasileño Olavo Bilac que ya la capital no es una ciudad, sino una aglomeración de varias ciudades, que paulatinamente adquirirían cada una un aspecto especial y una autonomía de vida material y espiritual (Romero 300).

La “regeneración”, París en el trópico...

La ciudad de Río de Janeiro en la que vive Lima Barreto, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, no solamente es entonces la capital política de Brasil sino también su más importante centro comercial y financiero, un punto cosmopolita donde convergen nacionales y europeos.³⁰ Su apacible y amplia Bahía de Guanabara, es el principal punto de entrada y salida de mercancías a Brasil, que la convierte en el tercer puerto en importancia del continente americano, sólo después de Nueva York y Buenos Aires, y en el número 15 del mundo (Sevcenko 39). Hasta entonces Brasil había vivido una situación única en los anales de la historia mundial, pues pasa de ser una colonia a convertirse en la sede de un imperio.³¹

³⁰ La bahía donde se encuentra la ciudad de Río de Janeiro fue descubierta por un grupo de navíos portugueses al mando del italiano Américo Vespucio el 1 de enero de 1502. Los exploradores piensan que aquel lugar majestuoso de aguas calmadas, cerros de vértigo y vegetación ubicua es la espléndida desembocadura de un río. Como es el primer día del año deciden llamarlo en portugués Río de Janeiro (Arciniegas 328), que en español significa Río de Enero. En ese mismo punto, pero en 1565, los portugueses fundan la ciudad, bautizada oficialmente con el nombre de San Sebastián de Río de Janeiro.

³¹ En 1808, cuando Napoleón Bonaparte invade Portugal, la corte portuguesa entera huye de Lisboa y, escoltada por la armada inglesa, se asienta al otro lado del Atlántico, convirtiendo súbitamente a la ciudad periférica de Río de Janeiro en el eje central del nuevo Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve. Esta nueva coyuntura histórica conlleva múltiples transformaciones en la sociedad brasileña. Desde 1720, las autoridades coloniales portuguesas habían prohibido las imprentas en el territorio de Brasil. Pero al salir de Europa y trasladarse en pleno, la corte portuguesa lleva consigo a Río de Janeiro una imprenta, con la cual el rey comienza a imprimir decretos, documentos sobre moral y eventualmente un periódico oficial (Wasserman 46).

Brasil adquiere su independencia en 1822, cuando Don Pedro I firma la proclama declarándose a sí mismo emperador y reafirmando la importancia de Río de Janeiro como sede imperial. Empieza así de este modo un período de monarquía parlamentaria que se extiende durante buena parte del siglo XIX y concluye con la declaratoria de la República, el 15 de noviembre de 1889. Lima Barreto presencia esta mudanza hacia el sistema republicano y en varios de sus textos expresa su nostalgia por los tiempos de la monarquía. De hecho, califica la transición hacia la república como “uma rematada tolice” (“una rematada tontería”; *Coisas do reino do Jambon* 110).

El escritor opina que, paradójicamente, la caída de los monárquicos representa el derrumbamiento de los liberales, ya que (a pesar de la nomenclatura, en un claro trastrocamiento de roles) el ascenso de los republicanos lleva al poder a un grupo que constituye una élite aún más conservadora que la que gobernaba previamente. Para el crítico Francisco de Assis Barbosa, aunque la nostalgia que Lima Barreto muestra en muchos de sus escritos por el antiguo sistema monárquico y, por otro lado, la simpatía que en otros de sus textos muestra por el anarquismo parecen estar en choque frontal y constituir una gran paradoja, en el fondo no lo es, pues los impulsores de la República, eran, a los ojos del escritor, miembros de una plutocracia, más conservadores que los propios aristócratas monárquicos (Barbosa, «Literatura como missão» 17). Al perder el poder el viejo patriarcado del Imperio, asume entonces las riendas de Brasil una nueva élite, conocida como “los arribistas”, un grupo que dirige la política del país desde fines del siglo XIX y durante las primeras tres décadas del siglo XX.

Este grupo está conformado en buena parte por las oligarquías de los barones cafetaleros de São Paulo y los acaudalados productores de lácteos de Minas Gerais, que se alternan la presidencia y los principales puestos políticos del gobierno federal, en un período conocido como la “república del café con leche”. En Río de Janeiro, esta nueva élite se alía con la burguesía emergente local para promover una agenda de transformación física y sanitaria de la entonces capital, con los ojos puestos más en Europa que en el propio Brasil. El plan a seguir, según sus promotores, no es otra meta sino que “civilizar” a Río de Janeiro y, cuando los grupos dominantes de la naciente República, usan la palabra “civilización” piensan casi exclusivamente en la Francia de Napoleón III y en la Inglaterra victoriana:

It was the city the elite wanted to transform into a showplace of high culture, befitting the capital of an emerging great nation; and at the same time it was the place to which thousands of poor immigrants from Europe and former slaves from the plantations were fleeing in search of a better life. As a result, Rio de Janeiro was, during the First (or Old) Republic, more than a capital and more than an emerging commercial center; it was the site of tension between opposing social classes over the course of Brazil's future (Meade 5).

En esta cita se nota cómo el objetivo de la élite brasileña gobernante es mostrar que Río de Janeiro puede ser un escaparate de alta cultura. Es por ello que se emprende la construcción de un cambio de imagen de la ciudad, es la edificación de una nueva fachada europea que, sin embargo, no toma en cuenta, sino que más bien esconde, la realidad de miles de inmigrantes y de las poblaciones locales de mestizos y negros pobres, que son excluidos como beneficiarios del desarrollo económico. Esta ciudad en transición es, precisamente, la que Lima Barreto describe en su primera novela.

En *Recordações do escrивão Isaías Caminha*, uno de los lugares más importantes es la Rua do Ouvidor, una calle ubicada en pleno centro de la ciudad, donde está la sede del periódico *O Globo*. Esta calle, que en realidad existe y todavía conserva el mismo nombre, es donde se dan confluencia, en la novela, el lujo y la elegancia, los inmigrantes italianos que venden periódicos, los cafés y los hoteles caros. Es el lugar por donde circulan vendedores ambulantes con cestos con verduras, carnes y pescados, y también es el sitio hasta donde se escenifican, tanto en la novela como en la vida real, la violencia de varios alzamientos y protestas en contra de los gobiernos de la época.

En la vida real de comienzos del siglo XX, al igual que en la novela de Lima Barreto, la Rua do Ouvidor es el epicentro donde se respiran aires europeos y se aprecian los nuevos valores del consumo. Un testimonio de la época explica cómo a lo largo de varias cuadras hay tiendas “atopetadas, atuladas de fregueses, sobretudo casas de joias; a clientela diaria de senhoras luxuosamente vestidas, com mais apparato do que gosto, trazia a caixeirada n’uma roda viva” (“tiendas hasta el tope, atiborradas de compradores, sobre todo las casas de joyas: la clientela diaria de señoras lujosamente vestidas, con más pompa que gusto, que dejaba a los empleados en agitación”; Taunay 37). Es decir, es una pasarela donde se congrega la alta sociedad y por donde desfilan las figuras que detentan el poder y la influencia social y económica, es un espacio de socialización, especialmente para las élites, donde impera la exhibición personal y la ostentación.

En esta época, la élite de Río de Janeiro siente una gran atracción por todo lo que es británico y, especialmente francés, algo que se hace visible en las escuelas, el teatro, el entretenimiento, los clubes y los cafés. Los grupos de poder a comienzos del siglo XX en

Brasil miran con especial atención el proyecto urbano que había emprendido en París el barón Georges-Eugène Haussmann y comienzan a vislumbrar para Río de Janeiro un plan parecido de renovación urbana.³² El principal impulsor de estas ideas es Francisco Pereira Passos, quien se convierte en el blanco de las críticas de muchos de los artículos de Lima Barreto. Ingeniero de profesión y miembro de una acaudalada familia de Río de Janeiro, Pereira Passos había vivido en su juventud como diplomático en Francia, donde participa en la construcción de obras públicas en varias ciudades y atestigua personalmente en París las reformas de Haussmann. En 1902, el presidente Francisco Rodrigues Alves lo nombra alcalde de Río de Janeiro y le encomienda la tarea principal de impulsar un masivo plan de reforma portuaria y urbana.

El influyente *Correio da Manhã*, a donde el propio Lima Barreto va a trabajar como redactor, se une al coro de otros periódicos de la época y elogia el nombramiento de Pereira Passos, haciéndole una vehemente petición: “a transformação da cidade do Rio de Janeiro de modo que não continue a nos envergonhar e deprimir a comparação com outras cidades” (“la transformación de la ciudad de Río de Janeiro, de modo que no continúe avergonzándonos y deprimiéndonos cuando la comparamos con otras ciudades”; *O Rio de Janeiro de Pereira Passos* 20). El hecho de que esta petición provenga de uno de los principales diarios de la ciudad otorga legitimidad a un proyecto que ya es respaldado

³² En 1853, Napoleón III nombra a Haussmann prefecto de Siena, encargándole la “modernización” de la capital francesa, que a partir de entonces vive un proceso de reestructuración y rediseño que incluyó amplias avenidas, bulevares comerciales, jardines fastuosos, edificios monumentales y una altitud uniforme en el perfil citadino. En aras de la nueva estética de París, la “haussmanización” es casi una intervención “quirúrgica” que cobra como víctimas barrios enteros antiguos que son arrasados, en un proceso que algunos críticos describen como “vandalismo” del pasado (Carmona 432), y que además, provoca el desplazamiento de los asentamientos pobres hacia las afueras de los límites oficiales de la ciudad. Sin embargo, a pesar de las críticas, París se convierte en un modelo de ciudad comercial, “moderna” y burguesa y comienza a tener una enorme influencia en los planes de reforma urbana alrededor del mundo.

por diversos círculos intelectuales y de poder. Estos grupos claman por una reforma urbana, presentada como un asunto de orgullo y recurriendo a la exaltación de un sentimiento nacionalista. Lima Barreto comenta en uno de sus artículos que en esta época es imposible abrir las páginas de un periódico sin encontrarse con este tipo de argumentos, como parte de una retórica que propone “deslumbrantes e custosos melhoramentos e obras” (“deslumbrantes y costosos mejoramientos y obras”; *Coisas do reino do Jambon* 123).

En ese entonces la metrópoli brasileña es considerada una urbe insegura y de precarias condiciones sanitarias, con epidemias constantes y focos abundantes de varicela, viruela, tuberculosis, malaria, lepra y fiebre amarilla. Por sus constantes problemas sanitarios, en el comienzo del siglo XX la ciudad de Río de Janeiro es conocida como la *capital de la muerte* (Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro 5-8). Pero las élites pretenden revertir esta situación y transformar su perfil para colocarla al nivel de otras ciudades que también están viviendo un boom de crecimiento económico y poblacional, por ejemplo, Nueva York en Estados Unidos; o Buenos Aires, en la vecina capital de Argentina.³³ La reacción de Lima Barreto es de oposición a un plan de reforma que no incluya beneficios para amplios sectores de la población pobre.

En su primera novela, el autor expresa: “Nós invejavamos Buenos Ayres imbecilmente” (“Nosotros envidiábamos a Buenos Aires, imbecilmente”; *Recordações*

³³ Uno de los escritores de la época expresa que Río de Janeiro debe ponerse al día frente a la belleza arquitectónica de Buenos Aires es el poeta Olavo Bilac. En una crónica de 1900 le dirige estas palabras a la ciudad carioca, conocida como Sebastianópolis: “Mas justamente porque tanto te ama, é que teu filho deve ter o direito de te dizer, entre dous beijos, que a vizinhança de Buenos Aires é uma vergonha para ti, adorada Sebastianópolis” “Pero justamente porque tanto te ama, es que tu hijo debe tener el derecho de decirte, entre dos besos, que la vecina Buenos Aires es una vergüenza para ti, adorada Sebastianópolis” (2).

do *escrivão Isaías Caminha* 204). Y en un artículo periodístico, señala cómo bajo esa fachada de competencia con Argentina está solapado un sentimiento de racismo, pues las élites brasileñas aspiran a tener una sociedad más blanca en Río de Janeiro.³⁴ Para Lima Barreto el anhelo de convertirse en una nueva Buenos Aires, que a su vez ha seguido un patrón europeo, es una estrategia poco inteligente porque niega la riqueza de la cultura local brasileña. En su opinión, la reforma urbana de Pereira Passos es una carrera sin sentido en contra del país vecino, en una operación de maquillaje abundante y extensivo que, sin embargo, no resuelve, sino apenas oculta, los hondos problemas de desigualdad social y económica. De forma similar, cuando en la ciudad de Río de Janeiro comienzan a seguirse los patrones arquitectónicos de Nueva York, Lima Barreto vuelve a oponerse, llamando a los nuevos rascacielos que pueblan la topografía carioca “cabeças-de-porco” (“cabezas de puerco”, que en Brasil se refiere a edificios tipo “tenements”), ya que, en su opinión, la construcción de edificios altos (o, como él las llama, “torres babilónicas”) esconden y afean la belleza natural de la ciudad (*Vida urbana; artigos e crônicas* 122).

Uno de los aspectos a los que Lima Barreto se opone con mayor vehemencia es, precisamente, la alteración de esa belleza natural y por eso critica directamente el plan

³⁴ La crítica de Lima Barreto se puede apreciar en un artículo publicado en el *Correio da Noite* del 26 de enero de 1915: “A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital da Argentina tem longas ruas retas; a capital Argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos” (“La obsesión de Buenos Aires siempre nos perturbó el juicio de las cosas. La gran ciudad de La Plata tiene un millón de habitantes; la capital de Argentina tiene largas calles rectas; la capital de Argentina no tiene negros; por lo tanto, mis señores, Río de Janeiro, atravesado de montañas, debe tener calles rectas; Río de Janeiro, en un país de tres o cuatro grandes ciudades, necesita tener también un millón; Río de Janeiro, capital de un país que recibió durante casi tres siglos millones de negros, no debe tener negros”; *Toda crônica* 166).

gubernamental de destruir a algunos de los “morros” (en español, cerros). Su preocupación es no sólo ecológica sino también social pues en esos cerros viven miles de personas de la clase trabajadora: “Não há casas, entretanto queremos arrasar o morro do Castelo, tirando habitação de alguns milhares de pessoas” (“No hay casas, sin embargo queremos arrasar el Morro do Castelo, despojando de habitación a miles de personas”; *Coisas do reino do Jambon* 124). Esta posición, no obstante, es una gota frente a un mar de voces de la élite intelectual y económica que piden y apoyan la reforma.

El proyecto de destrucción y arrasamiento de los cerros es una idea que ya había circulado desde el siglo XIX y muchas veces las razones que se habían alegado tenían que ver con el saneamiento. Por ejemplo, en 1852 surge una tesis presentada por el médico Domingos Martins Guerra, quien sostenía la necesidad de demoler el Morro do Castelo y el Morro de Santo Antonio pues la ciudad necesitaba de aire, de circulación, del soplo ininterrumpido de los vientos marinos (Kessel 36). La oposición de Lima Barreto a la destrucción de los cerros va a quedar expuesta más adelante en este capítulo, cuando se analice su serie de reportajes *O Subterrâneo do Morro do Castelo*.

Una vez que Pereira Passos asume su función como alcalde, rápidamente comienza a tomar medidas de limpieza y coacción. Por ejemplo, en dos años sacrifica a más de 20 mil perros callejeros, prohíbe el pedir limosna en las calles, veda que las personas vayan colgadas de los tranvías, castiga a quienes escupen en el suelo de los vagones y suprime los criaderos de puercos en la ciudad. Estas medidas y las reformas urbanas que emprende, hacen que paulatinamente Pereira Passos se gane un apodo con el

cual llegaría a ser conocido, el Haussmann tropical. La élite de Río de Janeiro respalda la mano dura del alcalde reformista, que a pesar de ser catalogada por muchos como dictatorial, es vista como una necesidad imperiosa para comenzar de cero un proceso de “regeneração” (“regeneración”, en español), que incluye un masivo programa de higiene y de “embellecimiento” urbano para crear un nuevo entorno arquitectónico, económico y social que, además, pretende la llegada de capital inversionista extranjero (Benchimol 228).³⁵

Conforme avanza el proyecto, Pereira Passos da a conocer más detalles de las medidas: arrasar edificios hacinados, conocidos bajo la denominación de *cortiços*, demoler cerros, aterrizar el mar para ganar espacio y desalojar del centro de la ciudad a la población pobre, que vivía “no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim” (“en la mayor incomodidad, inmundicia y promiscuidad, lista para armar con barricadas las estrechas callejuelas del centro de la ciudad al primer grito de un motín”; Sevcenko 41). La operación de reforma no sólo es arquitectónica sino también, meticulosamente, económica y social, pues se desplaza y se oculta la pobreza que estaba hasta entonces presente en el corazón de la capital.

Es decir, la ciudad de Río de Janeiro vive una especie de “cirugía plástica”, de embellecimiento superficial. En la visión de la naciente República, la tradición y el pasado están asociados con el atraso; el carácter nacional es comúnmente vinculado con la pereza y cualquier elemento de cultura popular significa una mancha para la

³⁵ Benchimol explica cómo la palabra “embellecer” cobra una enorme importancia en la propaganda política de la época.

“civilización” (Sevcenko 44). De ahí que a las apretujadas calles del centro de Río de Janeiro hay que suplantadas con grandes avenidas y a la imagen de pobreza reemplazarla con un agresivo cosmopolitismo, con refinamiento, costumbres, modas, palabras y productos que den un aire parisino.

El presidente Rodrigues Alves, en su Manifiesto a la Nación, pronunciado el 15 de noviembre de 1902, dice: “A capital da República não pode continuar a ser aponderada como sede de vida difícil, quanto tem fartos elementos para constituir o mais notável centro de atração de braços, de atividades de capitais nesta parte do mundo” (“La capital de la República no puede continuar siendo señalada como sede de una vida difícil, cuando tiene hartos elementos para constituirse en el más notable centro de atracción de brazos, de actividades y de capitales en esta parte del mundo”; Benchimol 211). Esta declaración deja claro el énfasis económico del plan y la ausencia de un programa paralelo de asistencia o de incorporación que también beneficie a las personas pobres, desplazadas por las demoliciones y las nuevas construcciones.

Uno de los pasos que toma el gobierno de entonces es firmar un préstamo con banqueros de Inglaterra para financiar la modernización del puerto y la construcción de varias obras importantes, entre ellas una majestuosa Avenida Central. Seguidamente, se promulga una ley de expropiaciones que le da amplios poderes al alcalde Pereira Passos, quien en medio de grandes polémicas y escándalos, emprende las demoliciones masivas, que el pueblo de Río de Janeiro bautiza informalmente con el nombre de *bota-abaixo*.³⁶

³⁶ “Bota-abaixo” o “tirar abajo” es la expresión popular que en la época circula entre la población de Río de Janeiro para describir las demoliciones y la reforma urbana que se realizó en la capital federal. El término inspira al novelista José Vieira a escribir, en 1904, una crónica sobre la reforma urbana que titula precisamente *O bota-abaixo*.

El escritor Olavo Bilac, uno de los “mandarines de las letras”, a quien Lima Barreto se opone en cuanto a estética y visión social, en la lujosa revista mensual *Kosmos*, describe de esta forma el “bota-abaixo”:

Há poucos dias, as picaretas, entoando un hino jubiloso, iniciaram os trabalhos da Avenida Central... No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Hace pocos días, las piquetas, entonando un himno jubiloso, iniciaron los trabajos de construcción de la Avenida Central... Al caer las paredes, al desmoronarse las piedras, al pulverizarse el barro, sonaba un largo gemido. Era el gemido soturno y quejumbroso del Pasado, del Atraso, del oprobio. La ciudad colonial, inmunda, retrógrada, empecinada en sus viejas tradiciones estaba murmurando en el susurrar de aquellos materiales podridos que se venían abajo. Mas el himno claro de las piquetas encubría esa protesta impotente (*Bilac, o jornalista* 353).

En este pasaje se nota cómo para Olavo Bilac, quien es uno de los intelectuales alineados con la élite que promueve la reforma urbana, el ruido de las demoliciones representa el himno de un progreso idealizado. En esta visión, la Avenida Central no sólo es una calle sino una pasarela donde va a desfilarse el nuevo prototipo de brasileño “civilizado”, el nuevo modo de vida al que se aspira. La tradición y el pasado son asociados con la suciedad, la enfermedad y el estancamiento. De ahí que es necesario destruir ese pasado para construir un nuevo modelo de ciudad. Lo que Bilac en ningún momento aclara es que ese nuevo modelo sólo incluye a quienes tienen el poder económico para desfilarse en la nueva pasarela y que el himno que tanto pregonan suena como un réquiem para los grupos sociales más pobres, para quienes la reforma urbana representa una amenaza y un atropello a sus derechos.

En *Recordações do escrивão Isaías Caminha*, Lima Barreto menciona en varios momentos un préstamo que el gobierno planea pedir para realizar la reforma urbana y sostiene que este proceso había estado plagado de corrupción, ya que afirma que políticos y periodistas reciben propinas y sobornos para promover ante la opinión pública los supuestos beneficios del plan. En la novela, el personaje ficticio Aires D'Avila, quien trabaja como periodista en *O Globo*, publica un artículo a favor de la reforma después de recibir una coima, diciendo que la construcción de nuevas avenidas va a disminuir la prostitución y el crimen y mejorar la inteligencia nacional.

En la vida real, la reforma urbana sigue adelante y el paso de Pereira Passos es demoledor, literalmente. Tumba aproximadamente 1.600 edificios antiguos y comienza el plan para derribar un cerro entero, el Morro do Castelo o, en español, Cerro del Castillo.³⁷ El alcalde comienza a obtener “triunfos políticos” al expulsar a la población pobre del casco central de Río de Janeiro, al tiempo que amplía y alarga las principales arterias de la ciudad, trazando también la construcción de un espectacular Teatro Municipal, cuya estructura metálica es importada en su totalidad de Europa y es descrita como más rica que la propia Ópera de París (Abreu 63). La élite celebra el proceso como el comienzo de una época de industria, progreso y riqueza material.

Después de seis meses de intensas obras, el 7 de septiembre de 1904, día de celebración de la independencia, el presidente Rodrigues Alves inaugura el eje de la Avenida Central, que más tarde es llamada Avenida Rio Branco, nombre que conserva en la actualidad. En su crónica del acontecimiento, el periódico *Jornal do Brasil* dice que el

³⁷ El nombre original del Cerro del Castillo en portugués es “Morro do Castelo”. Lima Barreto es uno de los principales defensores de los moradores pobres que habitan ese barrio.

estreno del eje vial representa un “renacimiento estético” del cual se desprenden

“mejoramientos intelectuales” y un “perfeccionamiento moral”:

Não é preciso estar a repizar aqui o valor das grandes obras que vão sendo feitas neste período de febril trabalho, de reconstrução, de guerra ao carrancismo, de propaganda prática, eficaz do elegante, do gracioso, do útil, do hygienico e do commodo em matéria architectonica, em aproveitamento das naturais bellezas da velha cidade.

No es necesario aquí repasar el valor de las grandes obras que van siendo hechas en este período febril de trabajo, de reconstrucción, de guerra al atraso, de propaganda práctica, que es eficaz en lo elegante, lo gracioso, lo útil, lo higiénico y de lo cómodo en materia arquitectónica, aprovechando las bellezas naturales de la vieja ciudad (citado en: *O Rio de Janeiro de Pereira Passos* 216).

En esta nota de prensa, como en muchos otros documentos de la época, se percibe cómo la élite económica e intelectual otorga prioridad a la imposición de los valores estéticos y a los ideales del orden y el progreso sin tomar en cuenta el interés común de las grandes mayorías, con pocos o nulos visos de solidaridad con el destino que tienen las miles de personas pobres que son desplazadas de sus hogares. La apariencia tiene prioridad sobre la solidaridad. Con la expulsión, buena parte de los moradores se ven forzados a vivir con otras familias, pagar altos alquileres o mudarse para los suburbios, ya que son poquísimas las habitaciones populares que el Estado construye para reemplazar las demolidas (Abreu 65).

Lima Barreto se muestra sorprendido por la rapidez con que las medidas cambian la ciudad y expresa que la transformación “surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro” (“surgió como se hubiese sido obtenida por una mutación teatral”; *Os Bruzundangas* 106). De manera que el escritor le confiere a la reforma una condición escenográfica y en esta visión considera que los cambios son sólo superficiales. La

innovación y la transformación no son democráticos sino apenas un montaje ejecutado rápidamente para decorar y cubrir con arquitectura europea la naturaleza tropical.

Por el contrario, lejos de prestar atención a las protestas y de atender las necesidades de un amplio sector social, el gobierno continúa presentando nuevas medidas para limpiar y europeizar a la capital, muchas de las cuales no van acorde con las tradiciones o las condiciones geográficas, económicas, históricas y climáticas locales. Por ejemplo, ignorando las altas temperaturas del trópico, una de las nuevas leyes estipula como obligatorio para todas las personas, sin distinción alguna de clase, el uso de traje entero, corbata y zapatos en el centro de Río de Janeiro.

La *capital de la muerte* entra en una fase de metamorfosis y en pocos años pasa a ser una urbe de tarjeta postal conocida como la *Ville Merveilleuse* o la *Ciudad Maravillosa*, bautizada así por la poeta francesa Jeanne Catulle Mendès, e immortalizada más tarde por una marcha de carnaval que se convierte en un himno extraoficial de la ciudad. El lema que la élite adopta en esos años es “O Rio civiliza-se” (“Río se civiliza”), una frase promovida desde la columna de un periodista de modas.

El crítico Renato Cordeiro Gomes sostiene que esta transformación urbana es el montaje de una nueva escenografía:

Era preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos. O Rio assim, civilizava-se sob patrocínio do poder, das elites aburguesadas... Mudança na esfera física, material e também na simbólica, na ordem dos signos. O plano da cidade ideal é a referência para a cidade real.

Era necesario construir un escenario ilusionista para representar los tiempos modernos con todos sus aparatos. Río, se civilizaba así bajo el patrocinio del poder, de las élites aburguesadas... Mudanza en la esfera física material y también en la simbólica, en el orden de los signos. El plano de la ciudad ideal es la referencia para la ciudad real (Gomes 113-16).

De acuerdo con Gomes, el nuevo escenario erigido crea una aspiración, un ideal, que no siempre concuerda con la ciudad real que enfrentan los cariocas cotidianamente pero que se vuelve el objeto del deseo promovido por las élites burguesas. Los cambios físicos giran alrededor de esa aspiración, que tiene sus orígenes en modelos extranjeros. En contraposición, la ciudad de los obreros y las clases desfavorecidas es una metrópoli a la que se le puede añadir el adjetivo de *obscena*, es decir, apelando a su etimología, es una parte que había que ocultar, dejar afuera de la escena, en un proceso de obliteración: había que anular, borrar o tachar esa ciudad indeseada. Lima Barreto, por el contrario, alza su voz en sus textos periodísticos y literarios para visibilizar a las mayorías, aún a costa de su propia favelización intelectual.

La configuración de la favela real y simbólica

Lima Barreto escribe que a pesar de la nueva escenografía de palacios y de lujo, con la cual ostentan las clases privilegiadas, la vida para la mayoría en Río de Janeiro es triste: los pobres comienzan a poblar las alturas de las colinas, construyendo chozas miserables con cajones de jabón y cubiertas con hojas desdobladas de las latas en las que viene envuelto el querosén (*Contos completos* 468-69). Las demoliciones de la reforma urbana de Pereira Passos dejan un alto costo social ya que desencadenan una crisis de vivienda y, con ello, aparece un efecto colateral imprevisto, la proliferación de un paisaje de construcciones paupérrimas.

En este momento histórico la palabra favela comienza a extenderse en Río de Janeiro como léxico sinónimo de tugurio o chabola. El origen del término se remonta a la

Guerra de Canudos, un sangriento conflicto bélico de finales del siglo XIX provocado por una insurrección popular al noreste de Brasil. Al mando de un caudillo llamado Antônio Conselheiro, miles de personas se rebelan en el árido sertão brasileño en contra del gobierno de la naciente República pregonando su lealtad a la antigua monarquía. Para aplastar a los rebeldes, el gobierno republicano en Río de Janeiro envía hasta el estado de Bahía varias expediciones con miles de soldados, quienes se acuartelan en laderas donde abunda una planta espinosa llamada favela.

Una vez aplastada la insurrección de Canudos y de regreso en la entonces capital de Brasil, los soldados se encuentran con serios problemas de alojamiento y nunca reciben las viviendas que el gobierno les había prometido. Por eso, en las laderas de un cerro cercano al puerto, muchos de los veteranos excombatientes comienzan a construir pequeñas barracas, que proliferan y pasan a ser conocidas como favelas, en referencia a la planta que abundaba en las laderas de Canudos (Jaguaribe 117). En un desplazamiento metonímico, aquel lugar de Río de Janeiro comienza a ser conocido como el Morro da Favela (en español, el Cerro de la Favela), extendiéndose así, en la práctica lingüística, el uso de esta palabra como denominación de asentamientos pobres.³⁸

La “regeneración” de Pereira Passos, quien había soñado con crear una París tropical, esparce también un germen que acrecienta los extremos sociales, para gestar no sólo un espacio europeo dentro de la ciudad, sino muchos espacios contrastantes y en compleja tensión entre sí, resquebrajando –social, cultural y arquitectónicamente– a la

³⁸ Más tarde el Cerro de la Favela pasa a ser conocido como Cerro de la Providencia o, en portugués, Morro da Providência, que es la denominación que conserva hasta hoy en día.

metrópoli en su interior.³⁹ Esto es lo que Lefebvre denomina las contradicciones en la producción del espacio y la incapacidad del capitalismo para hacer una efectiva planificación espacial (223). El fenómeno de la vivienda informal se extiende entonces como un rizoma de pobreza por las empinadas pendientes de la ciudad.

Lima Barreto visibiliza este proceso de exclusión social y con sus escritos se opone a los “novos hábitos” de las élites, a sus modelos urbanísticos, a las expresiones lingüísticas extranjeras y a las prácticas importadas –como el deporte del fútbol–, ya que considera fuera de lugar los valores impulsados por las clases dominantes, ajenos a la gran mayoría de los brasileños (Schwarcz 48). Es por eso, que en una operación de resistencia, en sus textos periodísticos y literarios hace referencia no sólo a los principales puntos centrales de la ciudad sino que constantemente también cuenta historias sobre lugares y personajes de los márgenes, los suburbios. A pesar de un constante desplazamiento hacia el centro y diversos puntos de la ciudad, él mismo habita en esos márgenes, ya que vive en un suburbio llamado Todos los Santos.

Esa marginalidad física en la ciudad de Río de Janeiro es paralela a su marginalidad simbólica dentro de la Ciudad Letrada, que se configura a partir de una compleja y constante batalla por superar los prejuicios sociales, culturales y raciales que tiene que enfrentar en su vida personal y familiar. Su padre, João Henriques de Lima Barreto, es un mulato nacido libre en la época de la esclavitud, quien en su juventud trata de estudiar medicina pero fracasa. Su madre, una maestra llamada Amalia Augusta,

³⁹ El término “cidade partida” (“ciudad partida”) es popularizado por un libro reportaje de Zuenir Ventura que lleva el mismo título y que relata el mundo de violencia dentro de una de las favelas de Río de Janeiro.

muere cuando Lima Barreto es apenas un niño. En este contexto de frustración y de orfandad, el escritor crece atestiguando la abundancia de la pobreza en Río de Janeiro, las disparidades mayúsculas de la ciudad.

El léxico “pasión” proviene del étimo latino “pasio” o “pasionis”, que quiere decir “padecer” o “tener padecimientos”, y ésta bien puede ser una palabra que describe bien la vida de este escritor, objeto de constantes maltratos y discriminaciones, tanto por su condición de social como étnica. Uno de los momentos biográficos cruciales que lo marcan como sujeto marginal se da cuando en su niñez es acusado falsamente de robo:

Desde menino, eu tenho a mania do suicidio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas cousas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante.

Desde niño tengo la manía del suicidio. A los siete años, poco después de la muerte de mi madre, cuando fui injustamente acusado de hurto, tuve ganas de matarme. Fue desde esa época que sentí la injusticia de la vida, del dolor que la envuelve, de la incompreensión por mi delicadeza, de mi naturaleza dulce y tierna; a partir de entonces también comencé a respetar supersticiosamente la honestidad, de modo que las cosas mínimas me parecen grandes crímenes y quedo quebrantado y agitado (*Diário íntimo* 135).

Aquí se observa el efecto devastador que produce una orfandad doble, la provocada por la muerte de la madre y la ocasionada por la ausencia de respaldo social. La pérdida de la figura materna profundiza el dolor por la falta de relaciones cercanas y mutuas de afecto. De hecho, aparte de su familia inmediata, a Lima Barreto nunca se le conoce una relación íntima o, menos aún, una pareja estable, ya fuera femenina o masculina. La orfandad también se manifiesta en el vacío social que siente, en la falta de amparo, dado que la sociedad en vez de abrazarlo, lo rechaza. En sus escritos va a combatir los estereotipos de

“clases peligrosas” con que son asociados de forma frecuente los mulatos y los negros, a quienes el discurso oficial de la élite marca con generalizaciones de suciedad, vagabundería, promiscuidad, incapacidad y poca inteligencia.

Según Lima Barreto, el sistema social discriminatorio de Río de Janeiro lo afecta de tal manera que “las cosas mínimas” le parecen “grandes crímenes”, una idea que está presente no sólo en sus diarios personales sino también en su obra literaria. En el epígrafe de su primera novela, *Recordações do escrивão Isaías Caminha* cita los siguientes versos de Guyau: “Mon coeur profond ressemble à ces voûtes d'église / Où le moindre bruit s'enfle en une immense voix” (“Mi corazón profundo se parece a aquellas bóvedas de iglesia / donde el menor ruido se hincha en una inmensa voz”; *Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 39). Lima Barreto deja explícito su grado de sensibilidad frente a la exclusión social. Sus sentidos están aguzados de tal forma, que reaccionan desproporcionadamente a la menor provocación. Es una declaración de dolor ante la marginación de la que son víctimas no sólo el protagonista de la novela *Recordações* sino también él mismo en su marginación literaria. Es significativo que escoja como epígrafe una cita en francés, una lengua usada por la élite brasileña, en una clara afirmación del autor por declarar que, en su condición de mulato, él también puede dominar los códigos que los blancos privilegiados se atribuyen como propiedad de uso exclusivo. La respuesta del escritor ante la violencia de los prejuicios sociales y raciales no es una reacción desaforada. Más bien, Lima Barreto ejerce una venganza pacífica, demostrando, tozudamente con su ejemplo, que las grandes masas pobres también pueden tener y hacer

alarde de virtudes, como ese apego “supersticioso” a la honestidad que él mismo menciona. Este es un tema recurrente a lo largo de su obra.

La configuración de su espacio simbólico de marginación es un proceso que se nota al seguir el vector de su biografía. A pesar de su origen humilde, desde temprana edad, Lima Barreto tiene la posibilidad de asistir, a escuelas para niños blancos privilegiados. En esta época no es común en Brasil que el hijo de negros o mulatos reciba educación en escuelas privadas. Sin embargo, su padre, trabaja en la Imprenta Nacional para el político liberal y activista de la monarquía Afonso Celso, el Vizconde de Ouro Preto. Es por eso que Lima Barreto, al nacer, recibe el nombre de pila de Afonso, en honor al vizconde, quien se convierte en su padrino y es benefactor de la familia por algunos años.

Gracias al mecenazgo del Vizconde, Lima Barreto estudia en colegios para niños ricos, pero en medio del ambiente privilegiado se siente incómodo al ser mulato y pobre.⁴⁰ “Sufría con la convivencia obligatoria de los colegas ricos”, explica el crítico Francisco de Assis Barbosa (*A Vida de Lima Barreto* 83). Su origen humilde lo hace diferente a los otros muchachos de su edad, felices y despreocupados. De hecho, las discriminaciones constantes que sufre desde pequeño lo llevan más tarde a escribir en su diario: “es triste no ser blanco” (*Impressões de leitura* 13). Esta es una reacción de impotencia ante el abuso que provocan los espacios dominantes de las élites ya que, acorde con Lefebvre, la reproducción de las relaciones sociales de producción,

⁴⁰ El Vizconde de Ouro Preto costea para el niño Lima Barreto su educación en dos internados, el Liceo Popular Niteroense y más tarde el Gimnasio Nacional.

aseguradas por el espacio y en el espacio, conllevan un uso perpetuo de la violencia (223).

Es así como en su niñez y adolescencia Lima Barreto vive en una dicotomía. Por un lado, los fines de semana, cuando visita el barrio en donde vive su familia, ve cara a cara la pobreza de los suburbios y las injusticias que sufren los mestizos y los negros. Y, por otro, durante la semana, cuando está en el colegio privado, experimenta cómo es por dentro la burbuja europeizante en la que viven los ricos de Brasil. Entre estos dos mundos, toma partido por los menos favorecidos y esto lo lleva a expresar en su *Diário íntimo*: “No futuro, escreverei a *História da Escravidão Negra no Brasil* e sua influencia na nossa nacionalidade” (“En el futuro escribiré la *Historia de la Esclavitud Negra en Brasil* y su influencia en nuestra nacionalidad”; *Diário íntimo* 33). Este es un proyecto que nunca llega a cristalizar, pero su intención expresa es una muestra de lo que desarrolla a lo largo de toda su obra, un periodismo y una literatura de compromiso.

Más tarde, Lima Barreto ingresa a la universidad al matricularse en la carrera de ingeniería de la Escuela Politécnica de Río de Janeiro, donde también tiene que soportar un ambiente adverso. Allí comienza a publicar un periódico satírico, *A Lanterna* (en español, *La Linterna*). Sin embargo, abandona sus estudios y comienza a frecuentar lugares de bohemia, al tiempo que colabora para diversos diarios comerciales de la ciudad, en los cuales publica reportajes y cuentos, marcados siempre con un fuerte matiz social de denuncia.

Uno de los textos donde mejor queda expuesta su visión sobre la pobreza y las favelas es su cuento “O Moleque” (*Contos completos* 141). Allí, el relato describe el

ambiente y varios personajes que viven en una favela de un suburbio de Río de Janeiro, Inhaúma. Para Lima Barreto, el nombre de Inhaúma es un símbolo de resistencia en medio de la banalización que promueve la reforma urbana (Mattos 2). El narrador resalta el valor del nombre autóctono de la favela, en una época en que la fiebre de la “regeneración” está influenciando la nomenclatura topográfica de la ciudad, reemplazando a los nombres indígenas tupí con otros apelativos considerados más acorde con la modernización.

En esta época los principales periódicos de la ciudad difunden una gran cantidad de estereotipos sobre las personas que viven en los crecientes barrios pobres y es común el tono peyorativo con el que se refieren a sus viviendas, a las que se denominan con las palabras como “casebres” y “barracões”. Es común la versión que asocia a estos barrios pobres con la falta de higiene y toda una serie de degradaciones físicas y morales. Por ejemplo, un conocido articulista de la época escribe en un diario que las favelas son “horribles” en su aspecto y detestables en su “gusto artístico” (Peixoto 2). Otro colaborador de periódicos, un conocido político, escribe que las favelas son focos de malandros así como “centros preferidos del vicio y del crimen” donde la policía debe hacer una labor de vigilancia extenuante (Rego 2). Una de las razones de la imagen de peligro que proyectan las favelas y de la intolerancia policial de aquellos años contra las poblaciones negras es la práctica de las religiones africanas, vista con una marcada desaprobación por las élites blancas, que consideran a las creencias no católicas y a otras manifestaciones de la cultura popular como signos de atraso y prácticas contrarias a las buenas costumbres.

El cuento “O Moleque” muestra la otra cara de la moneda, es una versión que pretende contrarrestar las generalizaciones que desinforman, uniformizan de manera negativa y hasta satanizan a los habitantes de las favelas. El relato narra la historia de una madre negra, Doña Felismina, quien, guiada por su férrea honradez, castiga a su pequeño hijo Zeca al asumir, equivocadamente, que éste ha robado un disfraz de carnaval. Sin embargo, el supuesto hurto es un equívoco ya que el niño recibe, como regalo, el atuendo de manos de su dueño original, el señor Castro, un viejo coronel adinerado para quien Doña Felismina trabaja lavando ropa. El pequeño Zeca, quien ayuda a su madre diariamente en las labores del trabajo, quiere usar el disfraz, cuya máscara tiene la forma de un espantoso diablo, para asustar a unos niños blancos que todos los días lo insultan a su paso, gritándole, en un tono de burla, la palabra “moleque”.⁴¹

El argumento es una denuncia frontal de la discriminación racial presente en la Río de Janeiro pos-abolicionista. Pero, además, en este relato, Lima Barreto aprovecha para describir los contornos de la favela o “barracão”, de la cual dice, es una “espécie arquitetônica muito curiosa e muito especial àquelas paragens da cidade” (“especie arquitectónica muy curiosa y especial de aquellos parajes de la ciudad”; *Contos completos* 144). En su descripción, aclara que estas casas se diferencian de los asentamientos del interior de Brasil, pues en esta época se las asocia peyorativamente con las viviendas rurales. Al describir varias de las casas del barrio de Inhaúma, explica que

⁴¹ La palabra “moleque” se puede usar para referirse a un muchacho cualquiera, aunque también, de acuerdo con la definición oficial puede usarse específicamente para denominar a un niño negro o, en otra acepción a un canalla o vellaco (A. F. Buarque de Holanda 439). Pero además, en Brasil, la palabra “moleque” tiene una connotación especial pues es el vocablo con el cual en la época anterior a la abolición eran conocidos los niños esclavos.

no son todas iguales y están construidas con materiales diferentes, algunas con tablas de madera y otras con partes de cajas, y, además, tienen características particulares dependiendo de las posibilidades económicas de sus dueños.

Uno de los aspectos más notorios de “O Moleque” es la descripción de la calidad moral de las personas y de las relaciones sociales al interior de la favela. Contrario a la creencia ampliamente difundida entre la élite de que en las favelas sólo habitan personas que trabajan esporádicamente, en este cuento se menciona cómo los personajes del barrio tienen oficios fijos: conductores, verduleros, carboneros, comerciantes, etc. De hecho, se resalta la ética de trabajo de los personajes y el despliegue de una característica común en la favela: la solidaridad.

En este sentido, uno de los casos específicos que se menciona es el de Antonia, una joven que por la necesidad económica se dedica a la prostitución. Sin embargo, sus vecinos de Inhaúma no la juzgan ni la discriminan sino que más bien consideran que su situación es producto de una “desgracia” y por eso tratan de socorrerla cuando lo necesita. Es significativo que esta prostituta del cuento es blanca, mientras que la mayoría de los vecinos que le brindan ayuda son negros. A pesar de este detalle, Lima Barreto evita caer en simplificaciones raciales y en la victimización de la población mulata y negra. Más bien, en la concepción de su relato se nota una idea presente a lo largo de su obra: la necesidad de un Brasil más inclusivo y democrático que trascienda los prejuicios sociales, económicos y raciales.

Así como las favelas son frecuentemente construidas por sus propios habitantes, el espacio de la favela letrada de Lima Barreto es también diseñado simbólicamente por

él mismo, es una autoconstrucción. A su casa en el suburbio de Todos los Santos él mismo la llama, irónicamente, “Vila Quilombo” (en español “Villa Quilombo”). En la lengua africana bantú, la palabra “quilombo” es el lugar que denomina el reposo temporal de los pueblos nómadas y más tarde este vocablo también toma una nueva acepción en portugués para llamar a los esclavos que han escapado de sus amos. La Vila Quilombo de Lima Barreto es no sólo un espacio físico sino también una construcción simbólica en la cual y desde la cual resiste a los espacios dominantes. Es la villa adonde reside un “desertor” literario, quien se niega a esclavizarse a las formas literarias lusitanas, escapando de esos moldes portugueses y experimentando, poniendo por escrito la “fala brasileira”. Vila Quilombo es ese espacio marginal que se opone a los nuevos barrios ricos de la zona sur de la ciudad, como Copacabana.⁴²

Desde ese espacio, Lima Barreto no puede ejercer su ciudadanía plena como miembro de la Ciudad Letrada, pues en su dimensión de intelectual apenas se le reconocen derechos limitados. El escritor está consciente de ello y es por eso que se apropia de la palabra “margen” y la reinventa, demostrando que también desde los márgenes se puede escribir un periodismo y una literatura de peso que aspira a ser central en un movimiento de cambio social. La apropiación y la reinvención de la palabra “margen” se nota en el título que Lima Barreto escoge para una de sus colecciones de artículos periodísticos, *Marginália*. En esta obra, realiza una labor de *recortero*, en la que lee, investiga, recopila y recorta, para luego comentar e interpretar. Él mismo lo

⁴² Su casa en Todos los Santos es la número 42 de la Rua Major Mascarenhas, que llega a ser conocida como “la casa del loco” (*Clara dos Anjos* 99).

explica de esta manera: “cortar as notícias dos jornais, colar os retalhos num caderno e anotar à margem as reflexões que esta e aquela passagem me sugerissem” “cortar las noticias de los periódicos, pegar los recortes en un cuaderno y anotar al margen las reflexiones que éste y aquel pasaje me sugiriesen” (*Marginália, artigos e crônicas* 32). Es decir, muchos de sus artículos nacen de un recorte, una relectura y una reinterpretación. Es una metodología muy parecida a la que utiliza años antes José Martí en Nueva York, cuando a partir de noticias publicadas en periódicos estadounidenses, relee y, con su mirada, reinterpreta para los lectores latinoamericanos. Sin embargo, no siempre Lima Barreto trabaja desde los márgenes. En el año de 1905 es reportero del diario *Correio da Manhã* y desde ahí también configura un periodismo de resistencia, que más adelante continúa en su propia producción literaria.

Un diario enfrenta al gobierno

En 1901, comienza a circular de mano en mano en las calles de Río de Janeiro un periódico que en poco tiempo llega a ser uno de los más importantes de Brasil, el *Correio da Manhã* o, en español, el *Correo de la Mañana*. El nacimiento de este diario se da en un momento en que la gran mayoría de los periódicos de Río de Janeiro recibe subvenciones estatales y los periodistas toman partido por el gobierno (Bahia 159). En aquella época es común que tanto los diarios como sus periodistas, bajo un esquema de canje de favores y chantaje, se alineen con los gobiernos de turno, adhiriéndose a las políticas oficiales o apenas criticándolas tibiamente.

Pero el *Correio da Manhã* comienza a cambiar las reglas del juego, por lo menos en apariencia. A pesar de que al igual que otros diarios tiene fuertes intereses económicos y políticos, el nuevo periódico, dirigido por el abogado Edmundo Bittencourt, comienza a criticar abierta, directa e irreverentemente a las autoridades del gobierno, dirigiendo dardos específicos al alcalde de la ciudad así como a los ministros y hasta al propio presidente de la República, en ese entonces Manuel Ferraz de Campos Sales. El nacimiento del *Correio da Manhã* y su retórica de oposición al gobierno coincide con un momento en que hay una enorme tensión social en distintos frentes de la ciudad. El descontento nace por las políticas económicas que afectan a una gran mayoría obrera y, que a la postre, desencadenan protestas callejeras y revueltas. En junio de 1901, el gobierno impulsa un impuesto que pretende aumentar el precio del pasaje de los tranvías y que sensiblemente toca el bolsillo de la clase trabajadora.⁴³

El 18 de junio de 1901, apenas tres días después de haber comenzado a circular, el *Correio da Manhã* publica en su editorial: “O povo tem razão: exerce o mais legítimo direito resistindo a esse vexatório imposto... Nós que somos o povo, esse povo honesto, para qual neste instante voltam-se as carabinas da polícia (“El pueblo tiene razón: ejerce el más legítimo derecho resistiendo a ese impuesto vejatorio... Nosotros somos el pueblo, ese pueblo honesto, para el cual en este instante apuntan las carabinas de la policía”); citado en: Santucci 71).⁴⁴ Con estas palabras, el periódico no solamente describe los

⁴³ Según versiones que circulan en Río de Janeiro, la corrupción y los malos manejos administrativos en los tranvías estaban ocasionando problemas presupuestarios en el transporte público y, para cubrir estos gastos imprevistos, el gobierno decide aumentar el costo de los pasajes.

⁴⁴ El día que se aprueba el impuesto, en distintos puntos de la ciudad hay enfrentamientos violentos entre la policía y los manifestantes. Turbas espontáneas de personas enfurecidas encaran a la policía, descarrilan

acontecimientos sino que toma partido a favor de los protestantes y en contra de la represión policial. Al expresar “nosotros somos el pueblo”, se identifica como un protestante más y se compromete, por lo menos retóricamente, con la lucha. Esta postura del *Correio da Manhã* le da un prestigio inmediato. La estrategia es un efectivo golpe publicitario y el periódico comienza a venderse en gran número entre un público lector diverso, no sólo entre la clase trabajadora, convirtiéndose rápidamente en uno de los diarios de más influencia política en Río de Janeiro.

Tras el éxito de ventas y el rápido crecimiento, el *Correio da Manhã* continúa con su táctica de ataques al gobierno, tomando partido durante las sucesivas controversias y protestas, por ejemplo, en 1902 durante la llamada *Revolta das Carnes Verdes* (*Revuelta de las carnes frescas*), una serie de manifestaciones populares de descontento por el monopolio de los mataderos bovinos que limita la distribución de carne y provoca un alza en los precios de este producto en la ciudad.⁴⁵ Dos años más tarde, en 1904, el diario también toma partido a favor de las protestas populares durante la *Revolta da Vacina* (*Revuelta de la vacuna*), una rebelión popular de resistencia contra una campaña masiva gubernamental para la vacunación contra la viruela. La revuelta se origina porque

tranvías y les prenden fuego a gran cantidad de vagones esparcidos por las calles. Después de cuatro días de caos, el saldo es una gran cantidad de heridos, detenidos y varios muertos.

⁴⁵ Santucci explica cómo la *Revuelta de las carnes frescas* de 1902 se origina por el monopolio gubernamental de los mataderos bovinos en Río de Janeiro (71-94). El monopolio es defendido por las autoridades pues autoriza únicamente la venta de carne inspeccionada por especialistas sanitarios para evitar la propagación de productos en mal estado y por ende, enfermedades entre los ciudadanos. Pero esto provoca altos precios en la carne y la hace un producto poco accesible a la población pobre. Varios mataderos clandestinos funcionan en la ciudad pero el gobierno decomisa y destruye estas carnes que son vendidas a precios bajos pero sin las inspecciones sanitarias. La revuelta es entonces un reclamo social de la población que pide tener más acceso a un producto escaso y caro pero también muestra los intereses políticos y económicos en pugna entre los dueños de los mataderos oficiales y los clandestinos.

diversos sectores del pueblo desconfían de las acciones del gobierno ya que se sienten excluidos de los programas de desarrollo.⁴⁶

La retórica del *Correio da Manhã* parece desafiante e independiente, pero como luego sugiere la novela *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, ésta postura, ya que los diarios que aparentan oposición también participan de la corrupción y los sobornos que son prácticas generalizadas en ese momento. Lima Barreto hace estas afirmaciones en su novela a partir de su trabajo de observación como reportero, ya que es periodista de planta en el *Correio da Manhã* a partir de 1905. Entre abril y junio de este año, este periodista escritor publica en las páginas de este diario una serie de reportajes por entregas bajo el título *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, que se puede traducir al español como *El subterráneo del Cerro del Castillo*.

En este momento, los periódicos de Río de Janeiro viven un proceso de modernización y el tradicional folletín así como los artículos políticos comienzan a ser sustituidos por columnas, reportajes y entrevistas. Lima Barreto no ve con buenos ojos parte de esta transformación: “Seria tolice exigir que os jornais fossem revistas literárias, mas isto de jornal sem folhetins, sem crônicas, sem artigos, sem comentários, sem informações, sem curiosidades, não se compreende absolutamente” (“Sería una tontería exigir que los periódicos fueran revistas literarias, pero esto de un periódico sin folletines, sin crónicas, sin artículos, sin comentarios, sin informaciones, sin curiosidades, no se comprende absolutamente”; Resende 81). Si bien, aquí Lima Barreto admite que hay una

⁴⁶ Para más detalles se puede consultar el trabajo de Nicolau Sevcenko donde explica el proceso de exclusión social y segregación que se vive en estos años en Río de Janeiro (*A revolta da vacina* 56), así como la síntesis que sobre estas protestas ofrece Santucci (94-137).

serie de cambios por los que está pasando el periodismo, se rehúsa a creer que los periódicos deben de prescindir de los temas políticos y del contenido crítico de peso, mostrando una fuerte oposición por el periodismo de temas ligeros y más bien exigiendo temas de mayor sustancia, incluyendo las secciones literarias.



Ilustración 2. El primer ejemplar del *Correio da Manhã* circula el 15 de junio de 1901. Lima Barreto trabaja en este periódico en 1905. Fuente: Hemeroteca Digital Brasileira.

En esta transición, los periódicos de Río de Janeiro están pasando de un enfoque político “partidista” a uno más “informativo”, en el cual muchos periódicos dan trascendencia a temas mundanos que, para algunos críticos, como el propio Lima Barreto, son secundarios. Por ejemplo, el espacio por antonomasia, que se convierte en una referencia de lectura trivial, donde los temas ligeros y profanos encuentran eco es una columna titulada *Binóculo*, publicada por el diario *Gazeta de Notícias* y escrita por el especialista de modas Alberto Figueiredo Pimentel. *Binóculo* es la columna pionera de la crónica social y de espectáculos de Brasil, desde donde Figueiredo Pimentel comenta noticias de modas y promueve costumbres que considera elegantes, como el hábito de tomar el té a las cinco de la tarde, la organización de exposiciones caninas y las actividades del Ladies Club. Gracias a la pluma de Figueiredo Pimentel, las señoritas y damas de la alta sociedad pasan a ser tan conocidas como las figuras políticas más poderosas. Esta columna muestra la atracción que siente la élite por todo lo que es europeo. Figueiredo Pimentel populariza entre la alta sociedad carioca el uso de la palabra *smart*, para denotar algo *chic*, y, populariza la frase “O Rio civiliza-se” (en español, “Río se civiliza”), que se convierte en todo un lema de respaldo para la reforma urbana que emprende el alcalde Pereira Passos (Sevcenko, *Literatura como missão* 54). Lima Barreto llama tanto a Figueiredo Pimentel, como a sus seguidores y continuadores, los “idiotas binoculares”, preguntándose por qué un gran periódico de la ciudad tiene que darle espacio a temas ligeros, como por ejemplo, enseñar a las personas cómo deben vestir los guantes con elegancia, lo que para él son simplemente “bobagens” (“boberías”; «Os nossos jornais» 265). Al escritor le molesta también la tendencia periodística de dar

prioridad a las noticia policiales, que hacen que los diarios parezcan “morgues”, por el gran número de fotografías de cadáveres que publican («Os nossos jornais» 265). Más bien, se pronuncia para que los periódicos brasileños le den más espacio a temas políticos y literarios, así como de administración pública y asuntos internacionales. Para Lima Barreto el periodismo debe dar importancia a los temas públicos y no a los privados, a lo colectivo que beneficia a las mayorías y no a lo individual ni a los intereses de una minoría elitista.



Ilustración 3. En el extremo superior izquierdo se aprecia la columna de comentarios sociales *Binoculo* de Figueiredo Pimentel, publicada en el diario *Gazeta de Notícias*. Fuente: Hemeroteca Digital Brasileira.

Lima Barreto está en medio de una tensión de cambio de valores estéticos y sociales muy parecida a la que vive años antes en Nueva York el escritor y periodista cubano José Martí. Lima Barreto vive a principios del siglo XX en Río de Janeiro, como

lo vive Martí a finales del siglo XIX en Nueva York, un período de profundos cambios sociales, económicos y culturales. La respuesta de Lima Barreto ante la élite que prefiere importar modelos y hábitos del extranjero es un enfoque hacia lo local, una preferencia por los personajes, las tradiciones, las costumbres y el modo de hablar de las personas de clase media y baja de Río de Janeiro.

Lima Barreto en el *Correio da Manhã*

Si bien hasta el momento los críticos no tienen muchos detalles sobre el paso de Lima Barreto por el *Correio da Manhã* y las funciones que allí desempeña, sí hay seguridad de que por lo menos trabaja en su sala de redacción como reportero en el año 1905. Ese *Correio da Manhã* en el que Lima Barreto labora es un diario que a pesar de mantener posturas políticas, retóricamente desde el editorial de su primer ejemplar dice no estar afiliado a ningún partido. Es un periódico de seis páginas diagramado a siete columnas y, al igual que los otros periódicos brasileños y latinoamericanos de la época, su diseño está cargado de texto y tiene pocas ilustraciones, en la mayoría de los casos, reservadas como acompañamiento de algunos anuncios publicitarios.

En la primera plana, bajo el cabezote del diario, sobresale una línea solitaria con el nombre del director, Edmundo Bittencourt, así como la dirección del periódico, que estaba localizado en el número 117 de la calle Moreira César, un nombre alternativo que en esos años se usa para una histórica vía mejor conocida como la Rua do Ouvidor.⁴⁷ En

⁴⁷ En una consulta realizada durante la escritura de este capítulo, el arquitecto e historiador urbano Carlos Kessel confirma que, en el comienzo del siglo XX, las autoridades de la ciudad de Río de Janeiro, renombran a la Rua do Ouvidor con un nuevo apelativo, Rua Moreira César. Sin embargo, los cariocas

cuanto al contenido, la portada y la segunda página están dedicadas a las noticias políticas y económicas tanto del país como del extranjero, textos que generalmente versan sobre elecciones, guerras, eventos diversos del día, cables telegráficos, noticias policiales y columnas de opinión.

La tercera página viene cargada con noticias del congreso, la aduana, la vida académica, actividades sociales y obituarios. Los últimos tres folios, por lo general, dan espacio a la información de entretenimiento, además de traer anuncios clasificados y publicidad diversa, donde es frecuente encontrar palabras en francés, ya sea como anzuelo publicitario o porque hacen referencia al nombre propio de locales comerciales que tienen un apelativo en ese idioma. En el tiraje de los domingos el tamaño del *Correio da Manhã* aumenta en dos páginas.

En la edición del viernes 28 de abril de 1905 aparece en la portada el siguiente título en la tercera columna: “O Subterrâneo do Morro do Castelo – Fabulosas riquezas – Outros subterrâneos” (“El subterráneo del Cerro del Castillo – Fabulosas riquezas – Otros subterráneos”). Este es el encabezado de una serie de crónicas que se publican intermitentemente durante poco más de un mes, hasta el 3 de junio, en un total 26 entregas de diversa extensión. En esta serie, donde se mezcla la información noticiosa con la prosa literaria, así como la realidad con la ficción, Lima Barreto informa sobre el descubrimiento de una serie de túneles

nunca se acostumbraron a llamar a la histórica calle con esa nueva denominación y siguieron utilizando, hasta hoy en día, el nombre original de Rua do Ouvidor.

subterráneos debajo del Morro do Castelo, que en esos momentos es objeto de una serie de excavaciones para ser desmontado.⁴⁸

El Morro do Castelo estaba ubicado en pleno centro de la ciudad y había sido uno de los primeros barrios de Río de Janeiro, fundado en los tiempos de la llegada de los conquistadores portugueses. En la época de Lima Barreto es un hacinado barrio de clase obrera, erizado de caserones vetustos y con un cierto aire místico ya que ahí hay antiguos edificios eclesiásticos construidos por los jesuitas durante la colonia, entre ellos una iglesia, un convento de capuchinos y un colegio. A pesar de su simbolismo histórico y su importancia como asentamiento popular, las autoridades de la ciudad, encabezadas por el alcalde Pereira Passos, pretenden desalojar el barrio, demoler sus viejos edificios y tumbar el cerro por completo. El cerro es un obstáculo para la reforma urbana ya que obstruye el paso de la nueva Avenida Central que se ha proyectado en la ciudad.

Lima Barreto se opone a este proyecto de reacomodo demográfico y topográfico y a la obsesión de la élite carioca por destruir espacios físicos y simbólicos de la memoria histórica de la ciudad. Este periodista escritor llega a catalogar como un “desastre” y un “atropello” la construcción de rascacielos en esta ciudad tropical: “É por imitação, por má e sórdida imitação dos Estados Unidos, naquilo que tem de mais estúpido – a brutalidade” (“Es por imitación, por mala y sórdida imitación de los Estados Unidos, que tiene, además de estupidez, brutalidad”; *Vida urbana; artigos e crônicas* 122). Aquí se nota la irritación de Lima Barreto ante el menosprecio que la élite carioca tiene por la

⁴⁸ El título original en portugués es *O Subterrâneo do Morro do Castelo*.

geografía, la arquitectura y la naturaleza locales. Su alusión directa a los Estados Unidos es una crítica a los grupos de poder brasileños, quienes no solamente están siguiendo como modelo a Europa sino también a Nueva York, símbolo de una economía capitalista emergente, de donde se están importando valores de convivencia y socialización. Esta atracción por modelos y estilos de vida extranjeros es, para Lima Barreto, un problema tanto moral como social, ya que, en su opinión, lo local debe ser valorizado y preservado para beneficio de la comunidad. Además, esa preferencia por lo foráneo se convierte en un elemento que desplaza el puesto central que debe tener la tradición y la cultura brasileñas. Si bien admite que su opinión va en contra de la corriente de la elite política e intelectual, afirma no sentirse amedrentado.

En la serie de crónicas *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, el autor recurre a técnicas disimuladas o “subterráneas” para expresar sus opiniones a favor de las clases desposeídas y en contra de la destrucción del Morro do Castelo, sus edificios antiguos y su importancia histórica, social y cultural. Una de las características subterráneas o furtivas parte de esta serie de crónicas lo constituye el hecho de que aparecen publicadas sin firma. Sin embargo, el estilo directo de su prosa y las referencias que hace Lima Barreto en su diario íntimo llevan a su biógrafo, Francisco de Assis Barbosa, a atribuirle sin reservas la autoría de este texto.

Años más tarde, la crítica Beatriz Resende confirma que Lima Barreto es el autor de estas crónicas cuando encuentra un manuscrito, que es parte del texto final, en el acervo del escritor, conservado en los archivos de la Biblioteca Nacional de Río de

RELOJOARIA AMARAL
88 RUA DA CARIOCA 88

Liquidação forçada por motivo de
abandono de lar.

Boliques de auto, prata e metal por preços
irrisoriamente baixos de 100 rs. para
frontões de plaquinhas fino a prata de 100
bolares de ouro e diamantes para senhoras
briantes. Com a term. de 100 rs. para 100
e outras variedades de artigos que
se vendem por preços baratíssimos.

88 RUA DA CARIOCA 88

LEITE
CONDENSADO, Vidros para exportação
250 e 500 MIL. à Rua do Ouvidor, 114

CREOSOTADO
— 30 —
Ernesto Souza

[illegible][illegible][illegible]

Janeiro, que está, paradójicamente, sobre la Avenida Central, localizada muy cerca de donde había estado el Morro do Castelo, demolido a principios del siglo XX (Vejmelka 182). Es precisamente Resende, quien revisa y edita la serie, que es publicada por primera vez como libro en 1997, bajo la firma de Lima Barreto. Estas crónicas reciben el título de *O subterrâneo do Morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*, que se puede traducir al español como: *El subterráneo del Cerro del Castillo: un folletín de Lima Barreto*.

La palabra folletín es un diminutivo de folleto, que a su vez viene del latín *folium*, hoja (González de Gambier 169). Tanto el género portugués *folhetim* como el español *folletín* tienen sus antecedentes en la prensa francesa del siglo XIX. El *feuilleton* es una sección especial de los periódicos franceses “donde se publicaban trabajos extensos que por sus dimensiones, tenían que aparecer en forma fragmentada: ensayos, crítica de libros, relatos de viajes o libros de memorias” (*Diccionario de literatura española e hispanoamericana* 568). Más adelante, sin embargo, el género se consolida como una publicación de novelas en trozos, que aparecen por entregas dada la periodicidad de los diarios.

En portugués, el *folhetim* comienza a ser conocido como “la parte de fondo de una página de periódico, reservada a la publicación de artículos de crítica y sobre todo, novelas” (Correia do Souto 200). Con el pasar del tiempo, durante una parte del siglo XIX, no se concibe un periódico sin folletines. En la época de su publicación original, la serie sobre el Morro do Castelo no es anunciada explícitamente como una invención literaria, ni se imprime con una tipografía diferente al resto de las informaciones.

Tampoco se difunde como un cuento o una novela, aunque, como se explica más adelante, contiene elementos ficticios y literarios. Más bien, esta serie se imprime al lado de otras noticias del día, entre ellas, textos que tratan el problema de la vivienda en Río de Janeiro o la Revolución Rusa, es decir, acontecimientos del panorama informativo cotidiano.

O Subterrâneo do Morro do Castelo tiene como punto de partida hechos reales y hace referencia a lugares y personajes reales (el cerro, la Avenida Central, los ingenieros de las excavaciones, el alcalde, el presidente de Brasil, etc.) pero conforme se acumulan las entregas, el texto se desdobra en una narración enmarcada que contiene personajes literarios y el relato de una leyenda. En algunas de las entregas, la prioridad del texto es comunicar el estado de las excavaciones, en otras, entretener y generar la duda en los lectores sobre un supuesto tesoro enterrado antiguamente bajo la ciudad. En algunas de las entregas es difícil determinar si el texto es meramente periodístico o literario pues hay un mestizaje de informaciones, leyenda e invención.

El crítico, periodista y escritor mexicano Juan Villoro considera que el género de la crónica es una expresión discursiva producto de la mezcla y la hibridez, de ahí que la llama el “ornitorrinco de la prosa” (14). La crónica, según Villoro, constituye un cruce narrativo que toma prestados de la novela la condición subjetiva; del reportaje, los datos; y del cuento, el sentido dramático condensado. La crónica también puede incluir los diálogos de la entrevista, el montaje de los diálogos del teatro moderno, la argumentación del ensayo y el tono memorioso y la primera persona de la autobiografía.

Un ornitorrinco es un animal con características híbridas. Es un mamífero pero pone huevos y visualmente, diferentes partes de su cuerpo parecen a las de distintos animales: pico de pato, cola de castor y patas de nutria. Cuando Villoro compara a la crónica con el ornitorrinco está queriendo decir que a pesar de su apariencia multiforme, este es un género con vida propia, que a pesar de las características parecidas a otros géneros integra a todas ellas de una forma particular. Si un género ya de por sí mezclado como es la crónica, se cruza con elementos ficcionales, ¿cuál es el resultado de este nuevo mestizaje? Etimológicamente explicada como una serie de sucesos en el tiempo, la crónica está asociada con los hechos, con una ambición de verdad. “Si el periodismo apuesta a contar ‘lo que ocurrió’, la ficción prefiere imaginarlo. Esto de algún modo representa una oposición entre verdad y mentira” (Villoro 15).

Pero el propio Villoro matiza esta oposición binaria al afirmar que “la ficción no trabaja con la mentira sino con lo inverificable; las tramas literarias no aspiran a la falsificación, sino a ser ciertas de otro modo, a construir una segunda realidad” (Villoro 15). Es decir, esta posición concuerda con Dorrit Cohn, quien habla de la “no referencialidad” de la literatura (15). Es decir, la literatura es una serie de afirmaciones que lidian con una secuencia de eventos causalmente relacionados que concierne a los seres humanos, pero que deja de lado la idea de “verdad” que manejan otros discursos, como el crítico, el teórico, el filosófico, el explicativo, el especulativo o el periodístico.

El término “no referencial”, para Cohn quiere decir que una obra de ficción crea un mundo al cual se refiere al hacer referencia de sí mismo (15). Cohn aclara que “no referencial” no quiere decir que la ficción nunca se refiera al mundo real afuera del texto.

Cuando habla de “no referencialidad”, no quiere decir que no tenga que referirse al mundo exterior real afuera del texto sino más bien que no necesariamente tiene que referirse a él.

En este sentido, para el escritor argentino Juan José Saer la verdad no es necesariamente una oposición de la ficción, de manera que cuando un escritor narra elementos ficticios no lo hace con el objetivo de tergiversar la verdad:

Que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento (12).

Lima Barreto no aspira a liberarse de los hechos que cuenta en su crónica sino a hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperándolos como si volvieran a suceder con detallada intensidad. En este sentido, retomando la lectura que hace Villoro de la crónica, la “verdad” es la falta de datos en contra. “El cronista trabaja con préstamos; por más que se sumerja en el entorno, practica un artificio: transmite una verdad ajena” (Villoro 16). De ahí que la voz de narrador de la crónica sea una voz delegada, producto de una “desubjetivación”. En esta serie de crónicas, Lima Barreto toma la voz de los que no tienen habla pública y política, es decir, los afectados por las excavaciones y la demolición del Morro do Castelo, pues van a ser desalojados y quedar sin vivienda, asumiendo un discurso de forma vicaria, en un proceso de apropiación y representación.

La resistencia subterránea: entre la crónica y la ficción

El 28 de abril de 1905 el *Correio da Manhã* publica en su primera página una noticia escrita donde informa a sus lectores que los obreros que trabajan en la excavación para desmontar el Morro do Castelo han encontrado un túnel subterráneo. Uno de los trabajadores, mientras excavaba con su piqueta, nota con sorpresa que “o terreno cedia, desobstruindo a entrada de uma vasta galeria” (“el terreno cedía, abriendo el paso a la entrada de una vasta galería”; *O subterrâneo do Morro do Castelo* 3). La noticia, publicada sin firma pero atribuida a Lima Barreto, no solamente informa del inesperado hallazgo de la gruta sino que también especula al afirmar que este descubrimiento puede ser el hilo que lleve a confirmar una leyenda que había circulado durante dos siglos en Río de Janeiro. Aquella leyenda, según el texto de la crónica, es que la ciudad está atravesada por una laberíntica red de túneles subterráneos y que en ellos puede haber ricos tesoros escondidos. El hecho de que la noticia aparezca publicada en la primera plana, junto a las otras informaciones más destacadas del día, es una muestra de la importancia que los editores del *Correio da Manhã* le dan al hallazgo.

No es la primera vez que esta leyenda sobre supuestos tesoros enterrados bajo la ciudad circula en Río de Janeiro. El investigador de historia urbana y arquitectura Carlos Kessel explica cómo en diferentes momentos, durante los siglos XIX y XX, surgen iniciativas de exploración para rescatar supuestas riquezas sepultadas bajo el Morro do Castelo (11). Estas iniciativas, que despiertan tanto la curiosidad como la codicia entre la

población y las autoridades políticas, surgen apoyadas por documentos, que sugieren la existencia de pasadizos subterráneos en la ciudad.⁴⁹

La crónica de Lima Barreto, publicada por el *Correio da Manhã*, informa que el ingeniero encargado de la construcción de la Avenida Central, Pedro Dutra, así como el ministro de Hacienda de Brasil han visitado el lugar del descubrimiento del túnel. El texto conjetura, aludiendo a la leyenda popular, que dos siglos antes, la Compañía de Jesús había depositado una cantidad “fabulosa” de tesoros y riquezas en varias galerías subterráneas, construidas debajo del Morro do Castelo. Los jesuitas, según la leyenda, habían resguardado aquellas riquezas en los subterráneos, primero en 1710 por el temor al saqueo ante la invasión de piratas franceses, y más tarde, en 1759, cuando habían tenido que dejar sus posesiones al ser expulsados de Brasil. La crónica publicada por el *Correio da Manhã* detalla que, debido al hallazgo del túnel, el gobierno ha decidido colocar a un centinela para proteger la entrada de la galería. Además, especula, sugiriendo que en los subterráneos puede haber millones en monedas antiguas, una biblioteca valiosísima, barras de oro, imágenes religiosas, piedras preciosas, oro en polvo y estatuas de los doce apóstoles en oro macizo con esmeraldas en lugar de ojos.

“Verdade ou lenda, caso é que este fato nos foi trazido pela tradição oral e com tanto mais viso que exatidão quanto nada de inverossímil nele se continha” (“Verdad o leyenda, el caso es que este hecho nos fue traído por la tradición oral con más visos de

⁴⁹ Kessel explica que, por ejemplo, en 1878, circula un libro titulado *Os subterrâneos do morro do Castelo*, firmado por Leo Junius, que es el pseudónimo del periodista y novelista José Rocha Leão. Este libro utiliza acontecimientos históricos para narrar de forma novelada los amores, crímenes y secretos de los jesuitas. Especialmente, cita el caso de una hidalga portuguesa, Doña Maria de Gusmão, secuestrada y llevada a Brasil, donde es encerrada en uno de los calabozos subterráneos del colegio. En su cautiverio, Gusmão da a luz a un hijo, cuyo padre es uno de los jesuitas superiores. Esta historia guarda similitudes con la historia de Doña Garza, que Lima Barreto inserta en su serie de crónicas.

exactitud por cuanto no contenía nada de inverosímil”; *O subterrâneo do Morro do Castelo* 1). La propia noticia pone en tela de juicio si la especulación que relata es veraz pero, no obstante, le otorga legitimidad porque, según dice, proviene de la tradición oral y es verosímil. Este tipo de discurso es una muestra del período de transición por el que está pasando el periodismo en Brasil, y del cual Lima Barreto forma parte, ya que si bien la escritura periodística está cambiando hacia un modelo más informativo hay cierta resistencia en dejar el modelo de opinión que hasta ese entonces había imperado, y que se nota en los juicios de valor imbricados en la noticia. Aquí la crónica cumple una labor diegética múltiple: la narración informa y entretiene, pero a la vez, genera intriga en los lectores por saber más del misterio del supuesto tesoro. Es decir, en esta primera entrega de la serie, el autor no sólo informa de hechos concretos verificables sino que también alimenta la imaginación de los lectores al hacer referencia a una serie de datos de los cuales no tiene pruebas.

La primera entrega cierra con las siguientes palabras: “Pelo que vêem, eis aí farta messe de assunto para os amadores de literatura fantástica e para os megalómanos” (“Como ven, he ahí harta cosecha de asunto para los amantes de la literatura fantástica y para los megalómanos”; *O subterrâneo do Morro do Castelo* 5). Al llevar sus especulaciones al nivel de lo fantástico y lo delirante, el narrador, en un tono irónico, pone en tela de duda sus propias conjeturas sobre los subterráneos, pero reconoce que el hallazgo del túnel es una rica veta temática para explorar. Es eso lo que precisamente va a hacer durante los próximos días, ya que paralelo a las excavaciones que realizan los

trabajadores de la reforma urbana, Lima Barreto también emprende un proceso en el que excava en esta leyenda, escarbando el pasado y los mitos fundacionales de la ciudad.

Durante los siguientes días, la serie continúa publicándose y Lima Barreto informa a los lectores de más hallazgos, entre ellos nuevos túneles, pasadizos y algunos objetos antiguos, que los trabajadores encuentran conforme avanzan las perforaciones del cerro. El reportero hace una labor de periodismo investigativo ya que va al lugar de los acontecimientos, el Morro do Castelo, y allí entrevista a los ingenieros, trabajadores y a personas curiosas que se arremolinan en el lugar del desmonte, atraídas por el propio relato del misterioso tesoro. Con este material que recoge día a día, el periodista regresa a la sala de redacción, donde construye un discurso en el que mezcla los datos verídicos y los testimonios con referencias históricas, así como con opiniones y conjeturas.

El autor ve esta labor escrituraria como un servicio público: “No intuito muito nosso de servir ao público, não temos poupado esforços para trazê-lo ao par de quanto de povo aparece naquele saco de coisas curiosas e interessantes” (“En nuestro objetivo muy nuestro de servir al público, no hemos ahorrado esfuerzos para traer de cuanto nuevo aparece en aquel saco de cosas curiosas e interesantes”; *O subterrâneo do Morro do Castelo* 86). Se nota entonces la importancia que adquiere “lo nuevo” en el discurso periodístico, la novedad como un valor deseado en la lectura de los diarios, donde es una prioridad saciar la sed de curiosidad de los lectores y es lo que motiva el desplazamiento del reportero y los recursos invertidos por el periódico. Es un cambio de paradigma en la escritura de noticias ya que el periodista no redacta simplemente desde su escritorio opinando directamente sobre ideas políticas o escribiendo a partir de información oficial

que llega al diario. Más bien, él debe desplazarse físicamente, salir de la oficina y sumergirse en las excavaciones de donde él tiene que hacer una operación de desenterrar datos que transforma en novedades como parte de un producto periodístico que posteriormente transmite a sus lectores.



Ilustración 5. Primera entrega de la serie de crónicas tituladas *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, que aparece destacada en la portada del diario. Fuente: Hemeroteca Digital Brasileira.

Lima Barreto crea la expectativa en su público con cada nueva entrega, ya que cuando llega al clímax del relato en muchas ocasiones interrumpe la narración para anunciar que va a continuar con los detalles al día siguiente, incluyendo frases como: “Amanhã contaremos aos leitores esta bizarra e maravilhosa história” (“Mañana les

contaremos a los lectores esta bizarra y maravillosa historia”; *O subterrâneo do Morro do Castelo* 28). Esto es parte de una serie de diversos artificios discursivos que se utiliza para mantener la atención de los lectores e incentivar la compra del ejemplar el día siguiente. Además, esta es una característica de los folletines, que son relatos publicados en partes o, como lo describe la crítica Marlyse Meyer, son ficciones “en rebanadas” (417).

El crítico Silviano Santiago comenta que en las crónicas de Lima Barreto es frecuente el recurso de la redundancia como una manera de acercarse a lo popular y alejarse del hermetismo (164). Hay que tomar en cuenta que varias de las novelas de Lima Barreto son publicadas originalmente como folletines en distintos periódicos de la época, por lo que su lectura se veía mediada por los intervalos de la publicación.⁵⁰ Una de las particularidades distintivas de la escritura de Lima Barreto es precisamente la repetición o la redundancia, que logra a través de dispositivos estilísticos que Santiago llama “núcleos repetitivos” (164). El escritor de series populares, al trabajar con el lenguaje polisémico, necesita disminuir el hermetismo presente en la narración y para ello recurre a parciales pero sucesivas interpretaciones del drama. Santiago explica que, con el uso de estos “núcleos repetitivos”, se presenta a un personaje explicitando para otro lo que ha sido mostrado de forma dramática algunos días antes.

Con el afán de reforzar la verosimilitud de su relato, el cronista muestra “evidencias” que apoyan su narración de los hallazgos en los subterráneos. Una de estas evidencias es una serie de fragmentos de ladrillo encontrados en una de las galerías y que,

⁵⁰ Varias de las novelas y cuentos de Lima Barreto son publicados originalmente en la prensa. Ejemplos de ello es su novela más conocida y estudiada, *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

de acuerdo con las conjeturas del narrador, pueden ser señales de las paredes de los subterráneos que atraviesan a la ciudad. El reportero toma en sus manos algunos fragmentos de esta “prueba”, y los traslada hasta la sala de redacción del *Correio da Manhã*, a donde los expone para todo aquel lector que quiera ir al periódico a examinarlos. El texto explica que las riquezas ocultas bajo el Morro do Castelo habían sido depositadas dos siglos antes por los jesuitas, orden fundada por Ignacio de Loyola, quienes habían acumulado una enorme fortuna pero habían tenido que salir huyendo de Río de Janeiro, en el siglo XVIII, expulsados del país por la máxima autoridad política de entonces, el Marqués de Pombal.

El supuesto tesoro escondido en los subterráneos, denominado en varios momentos del texto como un “Eldorado”, es el “gancho” que el periodista reiteradamente usa para atraer el interés de sus lectores. Pero en realidad, es un artificio con el cual filtra “subterráneamente” sus opiniones sobre el valor simbólico del Morro do Castelo, desdeñado por las élites que, en el marco de la reforma urbana lo consideran, una “carie en la boca de una muchacha bonita” (Resende 52). Mientras la élite económica e intelectual está más interesada en “embellecer” el exterior de la ciudad siguiendo un ideal europeo, Lima Barreto comienza a explorar el mundo interior de Río de Janeiro, un submundo que no está en la superficie sino en sus capas subterráneas, en el pasado que ha quedado en el olvido, pero en el que escarba para (re)descubrir y rescatar la memoria histórica de la ciudad.

En la entrega del 28 de mayo de 1905, el periodista informa del hallazgo de dos valiosos objetos en los subterráneos, un crucifijo de oro y un candelabro de hierro. Pero a

la vez, el texto denuncia que estos objetos han quedado en poder del presidente de Brasil, Francisco Rodrigues Alves, y el encargado de las excavaciones, Paulo Frontin. El narrador dice: “Qualquer cidadão tem tanto direito ao crucifixo e ao candeeiro como os srs. Rodrigues Alves ou Frontin” (“Cualquier ciudadano tiene tanto derecho al crucifijo y al candelabro como los sres. Rodrigues Alves o Frontin”; Lima Barreto, *O subterrâneo do Morro do Castelo* 89). El narrador les pide al presidente y al ingeniero que devuelvan estos objetos para que sean expuestos en el Museo Nacional y puedan ser apreciados públicamente. Esta es una muestra del tipo de discurso periodístico de Lima Barreto, quien denuncia a la clase política por apropiarse de los bienes públicos y pide una sociedad brasileña más democrática e inclusiva.

Como lo explica la crítica Giovanna Ferreira Dealtry, *O Subterrâneo do Morro do Castelo* presenta tres planos narrativos que funcionan como espejos, donde se reflejan diferentes niveles de la nación brasileña pensada por Lima Barreto (60). En el primer plano, del tiempo presente, se narra la noticia del desmonte del Morro do Castelo, como parte de la reforma urbana de Pereira Passos. En el segundo plano, las actividades de excavación del cerro le permiten al narrador trasladar el relato hacia un momento histórico para contar los orígenes de la ciudad. Y, en el tercer plano, está una historia de folletín ficticia que Lima Barreto inserta como parte de la serie, mezclando realidad con historia y ficción.

Uno de los elementos que caracteriza al periodismo que en esta época comienza a practicarse en Brasil, es el uso de documentos y fuentes autorizadas como respaldo de las informaciones. Haciendo uso de este elemento, el narrador introduce a dos personajes

entrevistados quienes ofrecen pistas sobre los supuestos subterráneos. El primero de ellos, llamado Henrique G. Dab Verme y, el segundo, nombrado sólo por su apellido, el señor Coelho. Queda la duda si estos personajes son verdaderos o falsos, especialmente por la ambigüedad de sus nombres, ya que en portugués estas palabras pueden ser apellidos, pero también son los vocablos que denominan a dos animales que están constantemente bajo la tierra: en portugués “verme” significa gusano y “coelho”, conejo.

En una de las entregas, el reportero explica que conoce al señor Coelho en el lugar del desmonte, ya que este personaje surge entre la muchedumbre de curiosos diciendo tener documentos antiguos que prueban la existencia de los subterráneos. El señor Coelho le promete a Lima Barreto mostrarle estos documentos y fijan un encuentro en la casa del personaje, ubicada en un suburbio de la ciudad. El periodista da legitimidad a esta fuente sin averiguar en detalle quién es o explicar cuál es la razón de su autoridad.

Sin embargo, el reportero se desplaza hasta la casa del señor Coelho. Allí, el personaje cuenta que los jesuitas, desde su llegada a Río de Janeiro, habían construido subterráneos, algunos como cloacas y otros para el transporte y almacenamiento de riquezas. Coelho le muestra a Lima Barreto unos códigos antiguos que están fechados en 1710. El periodista escritor, sin embargo, entra en una contradicción en los siguientes episodios ya que primero dice que el código está en latín, luego sostiene que su redacción era italiana y más tarde afirma que está en portugués antiguo. Este tipo de inconsistencias y descuidos son propios de la literatura de folletín, que siempre se escribía con la premura por la presión del cierre del diario (González de Gambier 168).

La ficción dentro de la crónica: Doña Garza

A partir del encuentro entre Lima Barreto y el señor Coelho, las entregas sobre el Morro do Castelo publicadas en el *Correio da Manhã* comienzan a contar una historia supuestamente contenida en el viejo manuscrito de mediados del siglo XVIII que la fuente le facilita al periodista. En adelante, el narrador dice que se convierte en “traductor” y en “lector”, traduciendo y leyendo para sus lectores una nueva historia, pero lo hace de una forma sincopada, ya que en diferentes episodios interrumpe su lectura (re-lectura) del manuscrito, cuya acción se centra en Río de Janeiro en 1710, para informar sobre las últimas noticias de las excavaciones en el cerro en 1905.

Es decir, en esta parte de *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, en un juego de espacios y tiempos, se alterna entre el contenido del manuscrito antiguo y los avances de las excavaciones de la reforma urbana. De manera que, intercaladamente, la ficción desplaza al reportaje y el reportaje desplaza a la ficción. Es un vaivén temporal entre el pasado y el presente (el presente de 1905), que a su vez, para los lectores del libro o quienes consultan el periódico original, es un nuevo pasado. Es un cruce o mestizaje entre información, entretenimiento, historia y mensaje de resistencia subterránea, que crece en intensidad gracias al misterioso código, al que el autor califica de “viejo palimpsesto”.

El periodista explica que el documento que le muestra el señor Coelho está encuadernado en cuero y que su tinta indeleble tal vez había sido negra pero con el tiempo ha tomado, sobre el papel amarillento, un color rojo. Esta transmutación del negro al rojo es un anticipo de la sangre y la muerte que más adelante va a presentar el relato. El narrador conjetura diciendo que el autor del código probablemente es un jesuita y detalla

que él (el periodista) ha traducido el contenido al portugués moderno, conservando su tono original. Es decir, comienza a introducir una narración dentro de otra narración, siguiendo el ejemplo de una larga tradición literaria, como la historia del “Curioso impertinente”, en el Quijote de Cervantes.

Este relato está basado en hechos y personajes históricos verdaderos, como la invasión de piratas franceses a Río de Janeiro del capitán caribeño-francés Jean-François Duclerc, en 1710, y de René Duguay-Trouin, en 1711 (Vejmelka 187). El relato enmarcado se sitúa precisamente en esa época de expediciones de corsarios y el espacio donde se desarrolla la historia es el Morro do Castelo, en ese entonces uno de los puntos más importantes de la ciudad. El manuscrito, según explica el narrador, tiene como título el nombre de un personaje femenino, “D. Garça” (“Doña Garza”) y contiene un largo subtítulo.⁵¹ D. Garça es el sobrenombre de una condesa italiana llamada Aida de Lambertini, quien es rescatada por la Compañía de Jesús de las manos de piratas africanos y llevada hasta las costas de Brasil. En Río de Janeiro se casa con un burócrata portugués caído en desgracia. El relato cuenta que Lambertini, una mujer bellísima, había estado acostumbrada a las mayores riquezas en las cortes de Europa.

Detrás del armario de su dormitorio en Río de Janeiro, la condesa tiene una entrada secreta que conduce a una serie de túneles y pasadizos que atraviesan subterráneamente a la ciudad. Esta entrada secreta es usada por su amante, un sacerdote

⁵¹ El título y subtítulos completos del manuscrito, según el relato es el siguiente: “D. Garça ou o que se passou em meados do século XVIII, nos subterrâneos dos padres da Companhia de Jesus, na cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, a mui heroica, por ocasião da primeira invasão dos franceses a mando de Clerc” (“Doña Garza o lo que pasó a mediados del siglo XVIII en los subterráneos de los padres de la Compañía de Jesús, en la ciudad de San Sebastián de Río de Janeiro, la muy heróica, con ocasión de la primera invasión de los franceses al mando de Duclerc”; Barreto, *O subterrâneo do Morro do Castelo* 36).

jesuita francés, Jean Jouquières, Marqués de Fressenec. El relato cuenta que la ciudad recibe noticias de que va a ser invadida y, posiblemente saqueada, por los navíos de un corsario mestizo caribeño-francés, el capitán François Duclerc. El manuscrito, referido por el periodista del *Correio da Manhã*, cuenta que, ante la zozobra de la invasión y el temor al saqueo, los jesuitas deciden esconder sus riquezas en los fondos de los túneles secretos. Por eso trasladan hasta las catacumbas arcas repletas con tesoros y luego destruyen las entradas de las galerías. En estos momentos el texto de Lima Barreto ha dejado de ser el reportaje sobre las excavaciones del Morro do Castelo y se ha convertido en una ficción sobre el pasado de la ciudad. El discurso periodístico ha dado paso a un discurso literario. Sin embargo, la serie se sigue publicando en las páginas del *Correio da Manhã* con el mismo tipo de diagramación de las primeras entregas y en medio de las noticias más importantes del día, sin aclarar en ningún momento que este texto no es una noticia sino una invención.

En las subsiguientes entregas de la crónica, se narra que una vez que los jesuitas han escondido sus riquezas en las galerías subterráneas, el padre Jean recibe una importante misión: viajar al norte de Brasil como líder de una exploración. En su ausencia, Río de Janeiro es atacada y sitiada por los piratas franceses. La toma de la ciudad deja destrucción y víctimas, en cuenta el esposo de la condesa italiana, quien muere durante las sangrientas luchas. Duclerc, el corsario que encabeza a los franceses, había conocido en el pasado a Doña Garza, con quien había tenido una aventura mientras ambos vivían en Versalles. Con la invasión a Río de Janeiro, el pirata, quien es mestizo, la italiana retoman su amorío.

Al regreso de su misión, el padre jesuita Jean descubre que Aida y el capitán francés están juntos y se ve a sí mismo “com a alma despedaçada pelo ciúme, numa sede horrível de vingança” (“con el alma despedazada por los celos, con una horrible sed de venganza”; Lima Barreto 81). En un arrebato de celos, el jesuita se traslada por los pasadizos secretos subterráneos y llega hasta el dormitorio de los amantes. Con puñal en mano, mata primero a Duclerc y posteriormente habla con Doña Garza, quien dice amar al corsario mestizo y no a él. Por esta razón el jesuita la hiere de muerte. Al día siguiente, cuenta el relato enmarcado, se difunde por todo Río de Janeiro la noticia de la misteriosa muerte a cuchilladas del corsario francés y la condesa italiana.

El código dice que el asesinato del corsario y Doña Garza se convierte en un misterio entre los habitantes de Río de Janeiro ya que el autor del crimen nunca es capturado. Pero en la ciudad comienzan a circular una serie de rumores por una extraña coincidencia: el mismo día del hallazgo de los cadáveres, en su celda del colegio jesuita, encuentran el cuerpo inerte del padre Jean y, junto a él, un frasco de veneno y un puñal ensangrentado. El texto del folletín cierra así: “Aqui termina o manuscrito” (“Aquí termina el manuscrito”; Lima Barreto, *O subterrâneo do Morro do Castelo* 97). Ahí acaba también la serie de crónicas, ya que después de este episodio no aparecen más informaciones sobre lo que sucede con las excavaciones y la supuesta existencia de los subterráneos. Es un final abrupto que cierra literariamente la historia del manuscrito pero que deja en una elipsis la narración de la crónica, como si la invasión francesa y el trágico desenlace ocasionaran una afasia.

Resulta significativo que el relato enmarcado de Doña Garza termina con el asesinato del corsario mestizo Duclerc. El asesino es el jesuita francés, el Marqués de Fressenec, quien en un momento del relato insulta al corsario por su condición híbrida de “criollo”. Este detalle muestra una de las capas de significación del texto de Lima Barreto. En el momento en que escribe esta serie de crónicas, la cultura francesa se impone en Río de Janeiro, ya que los impulsores de la reforma urbana y el programa de “regeneración” brasileña se han inspirado en las reformas realizadas en París por el barón Haussmann.

Para Lima Barreto este momento de transición genera un cambio de identidad geográfico y cultural que provoca una muerte simbólica, la muerte de la cultura mestiza local. Así como en la narrativa histórica, que él ficcionaliza, los franceses saquean la ciudad en 1710, la cultura europea despoja de su sitio a las tradiciones mestizas y locales durante la reforma urbana de Pereira Passos. El misterio de las riquezas escondidas es una estrategia del escritor para resaltar el capital natural y cultural que las élites de la época le restan a la espectacular geografía de Río de Janeiro, a su pasado, a su cultura local, a su tradición y a su historia.

La “regeneración” que trae la modernidad arrasa, física y simbólicamente, con todo lo antiguo y lo vernáculo. La república, como baluarte de lo “moderno” ejerce su imposición sobre el anterior sistema de gobierno, la monarquía, borrando todos sus vestigios y de paso, ejecutando una operación “quirúrgica” para “aplanar” los relieves de una ciudad desigual y una sociedad multicultural. Pero ante las piquetas que excavan y destruyen el Morro do Castelo subyace un pasado inestimable, rico en diferencias y

contradicciones, que Lima Barreto quiere sacar a la superficie. En su actitud escrituraria de resistencia, el cronista, si bien no de forma directa, sí de manera solapada está recurriendo a un mecanismo ideológico subterráneo que pretende despertar en los lectores la consciencia sobre la trascendencia de la memoria histórica y el valor de lo popular.

Tiempo después, el alcalde sucesor de Pereira Passos, Carlos Sampaio, continúa con la obra de la reforma urbana y en uno de sus artículos, Lima Barreto llega a mofarse de él, creando un personaje ficticio llamado el doctor Encerrabodes, a quien cataloga irónicamente como “O poderoso dr Matamorros” (*Contos completos* 438). Una vez destruido el Morro do Castelo, Sampaio establece allí, en 1922, la sede de la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Brasil. En un artículo publicado en la prensa alternativa Lima Barreto critica fuertemente a Sampaio: “Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será européia, a outra, indígena” (“Se ve bien que la principal preocupación del actual gobierno de Río de Janeiro es dividirla en dos ciudades: una será la europea y, la otra, la indígena”; *Lima Barreto* 126). Para Lima Barreto, la transformación arquitectónica y geográfica de la ciudad tienen una íntima relación con el ámbito racial. El escritor denuncia la inequidad y la segregación en la transformación de la ciudad, ya que el gobierno dedica la mayoría de sus esfuerzos a embellecer barrios privilegiados, como Copacabana, preocupándose por promover allí la construcción de hoteles de lujo, mientras descuida los intereses de la mayoría pobre, que vive precariamente en asentamientos miserables, como los del Cerro de la Favela.

El escritor comenta la contradicción que representa uno de los principales edificios construidos durante la reforma urbana, el ostentoso Teatro Municipal, con respecto a la situación social de la mayoría de los habitantes de la ciudad: “Para se ir lá, regularmente, um qualquer sujeito tem que gastar, só em vestuario, dinheiro que dá para ele viver e família, durante meses” (“Para ir allá, regularmente, un sujeto cualquiera tiene que gastar, sólo en vestuario, un dinero que le permitiría vivir por meses a él y su familia”; *Lima Barreto* 128). Según esta opinión, la reforma que se ha hecho con dinero y recursos públicos sólo beneficia a una pequeña parte de la población, la que puede pagar el alto costo de los espectáculos que se presentan en el nuevo teatro. Además, Lima Barreto ironiza al decir que la gran mayoría de eventos que allí se presentan no son ni siquiera en portugués sino en otros idiomas, lo cual, es otro factor de exclusión para las mayorías.

La “regeneración” representa una especie de cirugía plástica sobre la anatomía topográfica de Río de Janeiro. En un artículo publicado en 1920, Lima Barreto escribe: “Remodelar o Rio! Mas como? Arrasando os morros... Mas não será mais o Rio de Janeiro; será toda outra qualquer cidade” (“¡Remodelar Río! ¿Pero cómo? Arrasando con los cerros... Pero no será más Río de Janeiro; será entonces cualquier otra ciudad”; *Coisas do reino do Jambon* 124). Para Lima Barreto, ésta es una intervención donde se reconfigura la identidad, es una operación que cambia el perfil de la ciudad, volviéndola europea, eliminando sus contornos voluptuosos y suavizando sus rasgos autóctonos con un maquillaje cosmopolita, parisino. Lima Barreto reivindica las “imperfecciones” y los relieves, defendiendo las “impurezas” geográficas, lingüísticas, históricas, religiosas y

étnicas de Río de Janeiro. En su labor escrituraria prefiere aquello que las élites emergentes descartan por considerarlo un lunar, una marca, una lacra o una deformidad, y se convierte en un autor que defiende el mestizaje genético, social, cultural y escriturario, ya que él mismo “mestiza” (o mezcla) también los discursos periodísticos y literarios.

El crítico y escritor mexicano Juan Villoro explica que uno de los mayores desafíos de un cronista es narrar lo real como un relato cerrado (es decir, en el que lo ocurrido está completo) sin que parezca artificial (18). ¿Cómo dar coherencia a los hechos absurdos de la realidad?, se pregunta Villoro, quien sostiene que es común que las crónicas pierdan fuerza cuando muestran las desmesuras de la realidad. Tal vez sea por eso que Lima Barreto opta por no ofrecer a los lectores un final sobre lo que pasa con los subterráneos del Morro do Castelo, sino que simplemente ofrece como cierre un final truncado, con una elipsis.

Villoro escribe: “Ante la inflamable materia de los hechos, conviene que el cronista use un solo cerillo... el cronista debe ser ahorrativo con los efectos que arden; entre otras cosas, porque a la realidad siempre le sobran lo cerillos” (18). Lima Barreto escribe sobre temas altamente inflamables: el dinero, la política y la desigualdad. Además, en esta serie de crónicas todo gira alrededor de un asunto en extremo sensible para los detentores del poder económico, social e intelectual de Río de Janeiro, la reforma urbana. Por el momento, no existen pruebas de por qué la serie de crónicas nunca informa sobre lo que sucede al final con los supuestos túneles encontrados bajo el Morro do Castelo. ¿No encuentran más pasadizos? ¿Hay censura en el periódico? ¿Decide Lima

Barreto no seguir escribiendo y dejar adrede sólo el final literario? Queda la duda si este final abrupto es adrede o involuntario por parte del autor.

En todo caso, en la serie de crónicas *O Subterrâneo do Morro do Castelo* el periodista repite tácitamente en las diversas entregas la idea de que el espacio geográfico del morro (cerro) tiene un valor que los políticos y las élites no ven, es un valor que se eleva sobre la superficie de la ciudad y también yace en sus profundidades. Conservar las diferencias y los relieves de la ciudad (siendo el Morro do Castelo, literalmente un relieve topográfico) es conservar la identidad multicultural de Río de Janeiro. El tesoro no está solamente allí, visible ante todos en la naturaleza espectacular y tropical, sino también en el interior, en la profundidad de su pasado y su memoria.

La dinastía del papel

Lima Barreto vive en una época de grandes cambios en la ciudad de Río de Janeiro durante la llamada *Belle Époque*, que va desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Este es un período de profundas transformaciones en la entonces capital de Brasil, centro de las decisiones políticas del país. En estos años Lima Barreto atestigua el cambio de la monarquía a la república, la abolición de la esclavitud y una turbulencia social que se manifiesta en distintos fenómenos de rebelión.

Estos son los años de una profunda urbanización durante el auge del pensamiento positivista en Brasil.⁵² En este contexto se configura no sólo un nuevo orden espacial

⁵² El lenguaje adoptado en Brasil por los modernizadores influenciados por el positivismo de Augusto Comte crea como meta simbólica el ideal de aspirar a una sociedad europeizada, altamente regida por un piramidal “Ordem y Progreso”, que se enraiza en el discurso hegemónico y se plasma como lema oficial en la bandera nacional.

arquitectónico sino también se produce la modificación de prácticas y valores de convivencia cotidiana, en directa relación con el reacomodo residencial de la población pobre, la proliferación de tranvías para el transporte público masivo y una profundización en los hábitos de consumo de las burguesías, promovidos a través de las modas importadas desde Europa y reforzados por una nueva literatura cotidiana consumida también masivamente: los periódicos.

El paso de Lima Barreto en 1905 por el *Correio da Manhã* le permite conocer de cerca a periodistas, escritores, críticos de literatura, congresistas, ministros y diversos personajes poderosos, es decir, a las figuras más potentadas de la élite y la República de las Letras. Sus experiencias en este diario le inspiran su primera novela, *Recordações do escrивão Isaías Caminha*, cuyos primeros capítulos aparecen publicados originalmente en 1907 en *Floreal*, una revista literaria de bajo presupuesto que escribe y dirige él mismo («Recordações do escrивão Isaías Caminha» 20).⁵³ Dos años más tarde, en 1909, el texto íntegro de la novela es editado y publicado como libro en la ciudad de Lisboa. En esta primera novela se nota una gran influencia del estilo que practica en sus notas periodísticas, un lenguaje cercano al habla popular, con frases directas y limitado uso de adjetivos. La investigadora Beatriz Resende explica que sobre el novelista, más que el cronista, recaen las críticas por esta “contaminación” de doble vía (84).

⁵³ Con muy pocos recursos, Lima Barreto y otros colegas fundan la revista *Floreal*. Es un esfuerzo alternativo frente a una poderosa revista ilustrada, *Kosmos*, de una gran aceptación en Río de Janeiro por el contenido gráfico y los colores. Es un proyecto quijotesco pues Lima Barreto intenta competir con *Kosmos* y otras poderosas publicaciones establecidas. *Floreal* publica su primer número en octubre de 1907 pero tiene una vida efímera pues llega a su fin apenas en su cuarto número, en diciembre de ese mismo año. Con respecto a su nombre, Beatriz Resende explica que, como gran admirador de la Revolución Francesa y sus ideales de libertad, igualdad y fraternidad, Lima Barreto escoge el nombre Floreal, que curiosamente es el segundo mes de primavera en el calendario de la “Era de la Libertad” que sigue a la Revolución Francesa, equivalente al mes de octubre (84).

Esta forma escrituraria de Lima Barreto es, además, un intento por cerrar una brecha lingüística en Brasil, entre el portugués que escriben los literatos consagrados y el portugués que se habla en las calles de Río de Janeiro. Esta situación coincide con un fenómeno de diglosia observado por el crítico Ángel Rama durante la época colonial en América Latina, en el que distingue dos tipos de códigos lexicales; por un lado, una lengua rígida pública de los intelectuales, la que se pone por escrito; y, por otro lado, una lengua popular en constante transformación utilizada en las calles por la mayoría de la población (50). En este sentido, los periódicos son un vehículo a través del cual la “fala brasileira” comienza a filtrarse como cuña en el mundo letrado. Lima Barreto va un paso más allá al incorporar términos y expresiones populares no sólo en sus crónicas periodísticas sino sistemáticamente también en sus novelas y cuentos. No es extraño entonces que sus contemporáneos intelectuales, guiados por su admiración de la estética lusitana, lo critiquen aduciendo que tiene una prosa descuidada.

En la primera edición de *Recordações do escrивão Isaías Caminha* aparecen un total de catorce capítulos. No obstante, hay un detalle que hace la diferencia: a partir de la segunda edición la novela incluye un paratexto preliminar, titulado en portugués “Breve notícia” (*Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 39). En un ejercicio de enmascaramiento autoral, en este paratexto Lima Barreto argumenta que él no es el autor del relato, sino simplemente un intermediario entre su amigo Isaías Caminha, el supuesto verdadero autor, y los lectores, convirtiéndose en una especie de editor que publica unas

memorias ajenas.⁵⁴ Esta práctica literaria de intermediación ficcional tiene una vasta tradición: sus ejemplos van desde Cide Hamete Benengeli hasta Pascual Duarte. El crítico Aníbal González explica que en las novelas latinoamericanas, en una estrategia contra la vigilancia de la ley, la religión o el Estado, es común encontrar este fenómeno de imitación de otros tipos de textos y discursos. Las novelas “tratan de hacerse pasar por obras de otros géneros, ya sean historias, autobiografías, diarios íntimos o periodismo” («Periodismo y novela en Hispanoamérica» 228). Esta es una forma en la que sus autores pueden inscribir crípticamente sus opiniones detrás de una fachada que parece ser inofensiva.

En el caso específico de *Recordações*, la inclusión de esta “Breve noticia” en la segunda edición, además de una estrategia de enmascaramiento, probablemente es también un intento del escritor –por cierto, fallido–, por aplacar el resentimiento de los “mandarines de las letras”, quienes han recibido con notoria molestia el contenido de la obra. Es importante destacar que, previendo el escozor que su novela iba a causar, ya Lima Barreto había incluido un borrador de este paratexto en el adelanto de la novela que publica en su revista *Floreal*. Sin embargo, en la primera edición portuguesa del libro decide voluntariamente excluir el paratexto ya que el propio autor alega que era su objetivo lanzar la obra de su amigo Isaías Caminha sin ningún tipo de amparos (*Obras. Recordações do escrívão Isaías Caminha* 39). Tras el revuelo causado por la primera edición, es posible que Lima

⁵⁴ Para analizar específicamente este paratexto, en este capítulo se utiliza la versión de la novela que aparece como el primer volumen de las *Obras* de Lima Barreto, editadas en 1956 por Francisco de Assis Barbosa. Para el resto del análisis se vuelve a utilizar la primera versión original de 1909.

Barreto haya decidido entonces incluir definitivamente una nueva versión de este paratexto y él mismo afirma que su lectura es necesaria para “a boa compreensão do livro” (“la buena comprensión del libro”; *Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 40). En su época de publicación, esta “Breve notícia” pretende ser un pararrayos para la reputación de Lima Barreto pero ya el temporal de descontento en su contra se había desbordado y la imagen del escritor estaba irremediablemente inundada por la animadversión.

En su estrategia de enmascaramiento, Lima Barreto asciende incluso un nivel más, ya que dentro de la “Breve notícia” incluye otro paratexto, una epístola firmada por el personaje de Isaías Caminha. En esta carta, Caminha relata la génesis de sus memorias: cuenta que decidió escribir sus recuerdos para refutar un artículo publicado en una revista que argumentaba que los mulatos y los negros pueden ser inteligentes en sus primeros años pero esa inteligencia termina por opacarse o, incluso, apagarse en la etapa adulta.⁵⁵ La carta de Caminha sostiene que, al querer desafiar estos prejuicios, él siente inicialmente un impulso violento de revancha racial contra quien había escrito aquel texto racista y hasta llega a considerar en desfogar su ira escribiendo un artículo con “verrinhas” (“venenos”; *Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 40).

Sin embargo, Caminha comenta que deja de lado esa opción visceral y opta, más bien, por una estrategia de convencimiento: contar su propia vida para persuadir a los lectores que tanto él como otros mulatos no sellan el pasaporte de su ascenso social, no

⁵⁵ Es importante anotar que el paratexto “Breve notícia” no aparece en la traducción al español preparada por la Biblioteca Ayacucho.

por falta de empeño o talento natural sino por los constantes obstáculos que les impone el sistema social. Es destacable anotar que esta reivindicación que Lima Barreto escoge, tanto en esta novela como en toda su obra, no es nunca una apelación a la violencia física sino más bien una refutación a través de las ideas, convencer con argumentos y mostrar ejemplos concretos, en este caso específico, un relato de estilo autobiográfico, en parte ficcional y en parte personal, que él llama “recordações” (recuerdos). Su respuesta es siempre dentro de los canales letrados sin incitar al activismo revanchista, afirmando la dinastía del papel para denunciar, proponer y cambiar prácticas sociales prejuiciosas. Ante el racismo y la intolerancia, responde con una especie de venganza pacífica, ofreciendo un desafío de resistencia con su pluma, aferrándose a valores que la élite blanca niega que los mulatos y los negros puedan tener, como la honestidad, la solidaridad o la capacidad intelectual.

De esta manera, la “Breve notícia” cumple, a la vez, una función doble de negación y (re)afirmación. En primer lugar, niega retóricamente la autoría de Lima Barreto como escritor de las memorias de Isaías Caminha –a pesar de que en el mundo intelectual brasileño es ampliamente difundido y conocido que él es su autor y que Caminha es una invención ficcional–. Y en segundo lugar, es una (re)afirmación, escrita en el papel, de que a pesar de que Brasil ha abolido la esclavitud en 1888, en pleno siglo XX las prácticas discriminatorias y racistas continúan enraizadas en el sistema social, económico y cultural brasileño.⁵⁶

⁵⁶ En su niñez, Lima Barreto es testigo presencial de la abolición de la esclavitud, que coincide precisamente con el día de su cumpleaños número siete, el 13 de mayo de 1888. Ese día, su padre João Henriques, lleva al niño al acto oficial de la abolición en el centro histórico de Río de Janeiro. Aunque ninguno de los miembros de la familia de Lima Barreto es esclavo, celebran la abolición como el comienzo



Ilustración 6. Portada de *Floreal*, una revista de literatura que dirige Lima Barreto en 1907. Por falta de financiamiento son publicados sólo cuatro números. Fuente: Brasiliana Digital, Universidade de São Paulo.

de una nueva época. Sin embargo, años después constata que aquel acto fue sólo una ilusión pasajera pues las prácticas racistas y discriminatorias continúan presentes la vida cotidiana de la ciudad.

La epístola de Caminha concluye significativamente con un llamativo gesto de excusa: “Perdoem-me os leitores a pobreza da minha narração” (“Que me perdonen los lectores la pobreza de mi narración”; *Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 42). Caminha asegura que él no es un literato, ni tampoco forma parte de los periódicos importantes de la ciudad ni está en el círculo de la Librería Garnier –por ese entonces, el espacio frecuentado por los intelectuales consagrados de Río de Janeiro–; y por estas tres razones pide disculpas a los lectores por su “falta de estilo e capacidade literária” (“falta de estilo y capacidad literaria”; *Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 42). De esta forma, al pedir perdón recurre a la figura retórica de *Captatio benevolentiae*, y se posiciona en ese espacio simbólico de favela letrada, reconociendo que él no pertenece a un círculo selecto de escritores admirados, restándole méritos –al menos, como recurso retórico– a la calidad de su obra, pero, sin embargo, desafiando a la Historia Oficial y a resistiendo, al contar su propia historia.

En esa línea por atenuar el ácido tono crítico de la obra, el narrador de la “Breve noticia” asegura, en una explicación que le da un giro al texto original de la novela, que Isaías Caminha ha perdido la “amargura” que tenía cuando compuso sus memorias, escritas hace ya diez años (*Obras. Recordações do escrивão Isaías Caminha* 43). Según el narrador, Caminha ya no es tan confrontativo ya que ha dejado de ser escribano y va a asumir un puesto como diputado federal. El paratexto está firmado en 1916 en el barrio de Todos los Santos, donde, como ya se ha explicado previamente en el capítulo, está la favela letrada de Lima Barreto, su marginal “Vila Quilombo”.

Este final del paratexto es un síntoma del fracaso total que Lima Barreto asume tanto personal como literariamente. Su novela le ha generado el veto de los principales periódicos e intelectuales de la época, negándole reconocimiento y legitimidad como periodista y escritor, en un contexto de penurias económicas que, junto con su adicción al alcohol y sus problemas mentales terminan con su alienación. Al transformar el destino de Isaías Caminha en el paratexto de la segunda edición, Lima Barreto sustrae a su personaje de la marginalidad y lo adapta al sistema, haciéndolo un miembro activo del estatus quo. Pero lejos de ser un triunfo, es la admisión del propio fracaso literario del autor, es el reconocimiento de que el sistema social le ha torcido el brazo a los ideales de otrora idealista personaje de su novela.

El personaje *alter ego*

El texto principal de las *Recordações* contiene el relato de las memorias de Isaías, donde cuenta que tras llegar a la gran ciudad, busca empleo en Río de Janeiro en diversas ocupaciones pero es rechazado una y otra vez por su apariencia, por el color mulato de su piel. En su peregrinaje por las calles cariocas y a lo largo de las páginas del relato, los lectores entran en contacto con lugares, objetos y fenómenos sociales de referencia que son constantemente citados en los diarios reales de la época, como la Rua do Ouvidor, la Confitería Colombo, el proceso de “regeneración”, los nuevos y omnipresentes tranvías y las revueltas sociales.

La novela muestra una amplia gama de personajes como poetas pobres, periodistas influyentes, periodistas arrogantes, comerciantes corruptos, políticos

negligentes, escritores ególatras y prostitutas elegantes, en un ambiente segregado, de clara desigualdad entre las élites y la clase obrera. La narración le confiere un lugar privilegiado a la prensa, un grupo de profesionales de las letras que dicen trabajar para el bien común, pero que en realidad, como lo dice uno de los amigos de Isaías, tienen un poder desmesurado y actúan egoístamente sirviendo intereses individuales y al poder hegemónico:

A Imprensa! Que quadrilha! Fiquem Vs. sabendo que, se o Barbaroxa resuscitasse, agora com os nossos velozes cruzadores e formidaveis couraçados, só poderia dar plena expansão a sua actividade se se fizesse jornalista. Nada ha tão parecido como o pirata antigo e o jornalista moderno: a mesma fraqueza de meios, servida por uma coragem de salteador; conhecimentos elementares do instrumento de que lançam mão e um olhar seguro, uma adivinhação, um faro para achar a presa e uma insensibilidade, uma ausencia de senso moral a toda a prova... E assim dominam tudo, aterram, fazem com que todas as manifestações de nossa vida collectiva dependam do nosso assentimento, e da sua approvação... Todos nós temos que nos submeter a elles, adulal-os, chamal-os genios, embora intimamente os sintamos ignorantes, parvos, immoraes e bestas...
¡La prensa! ¡Qué banda! Sepan ustedes que si Barbarroja resucitara, ahora, con nuestros velozes cruceros y formidables acorazados, sólo podría dar plena expansión a su actividad si se hiciera periodista. Nada hay tan parecido a un pirata antiguo como un periodista moderno: la misma debilidad de medios, servida por un coraje de salteador; conocimientos elementales del instrumento de que echan en mano y una mirada segura, una adivinación, un faro para encontrar la presa y una insensibilidad, una ausencia de sentido moral a toda prueba... Y así dominan todo, aterran, hacen que todas las manifestaciones de nuestra vida colectiva dependa de su asentimiento y de su aprobación... Todos tenemos que someternos a ellos, adulándolos, llamándolos genios, aunque íntimamente los sabemos ignorantes, tontos, inmorales y bestias (*Recordações do escrívão Isaías Caminha* 136-37).

En esta cita se puede inferir que para Lima Barreto, la gran mayoría de los periodistas brasileños son un oxímoron intelectual: letrados ignorantes. De acuerdo con este pasaje, en los diarios trabajan profesionales que viven de su escritura, elaborando productos textuales con los que efectúan transacciones económicas legales, al ser asalariados de una

sala de redacción, pero también ilegales, al cobrar sobornos, favores y prebendas por el contenido, el tono y la postura de sus escritos. Aparentan una cierta inteligencia pero en realidad se refugian en el manejo de tautologías, una gran cantidad de lugares comunes y opiniones preconcebidas.

Este pasaje es una crítica de cómo los periodistas abusan del poder que les da su posición obteniendo privilegios individuales sin generar una obra intelectual que beneficie o aspire a beneficiar a las mayorías. Es llamativo cómo muchos de los principales periodistas de la época reaccionan con furia al sentirse aludidos por la novela de Lima Barreto, que los llama modernos “piratas”. Es una imagen que posiciona a la figura del periodista como un navegante que se vende al mejor postor dentro del mar de la información, un ladrón letrado que se aprovecha para saquear botines cuando ancla su tinta y decide merodear la tierra firme más allá del navío de la sala de redacción.

En esta cita Lima Barreto admite que los periodistas tienen una gran versatilidad para la astucia pero enfatiza, con desdén, su bajo nivel intelectual. Además, critica su falta de escrúpulos a la hora de manipular la información, lo que los convierte en personajes poderosos, peligrosos y temidos. Es por eso más adelante describe a la sala de redacción como “officina de Cyclopes” (“taller de cíclopes”; *Recordações do escrивão Isaias Caminha* 37) ya que, en su opinión, a pesar de que la visión de los periodistas es extremadamente limitada, sus artículos pueden tener efectos devastadores y provocar daños irreparables en la reputación de las personas o, proteger como un escudo infranqueable a sus aliados. Este poder de atacar y defender, gracias a la resonancia del diapasón de la prensa, provoca una forzada hipocresía en aquellos que tienen que tratar

con los periodistas. En esta cita, como en algunos otros pasajes de la novela, se nota el rencor que Lima Barreto siente por muchos de sus colegas que sí habitan simbólicamente en los barrios centrales y privilegiados de la Ciudad Letrada, un sentimiento que, por momentos, lo hace incurrir en generalizaciones y un maniqueísmo que no deja espacio para matices intermedios.

En el relato, el personaje de Isaías logra conseguir un trabajo dentro del diario *O Globo*, donde comienza sus funciones como ordenanza, haciendo las veces de asistente en labores múltiples de bajo rango. Sin embargo, su suerte cambia un día que tiene que llevar un mensaje urgente al director del diario, un personaje ficcional llamado Ricardo Loberant, a quien Caminha finalmente encuentra al descubrirlo in fraganti en medio de una orgía en un burdel. Tras el incidente, en su afán de ganarse la complicidad del ordenanza para que no lo delate, el director del periódico trata de hacerse su amigo y llega a percatarse, no con poca sorpresa, de que el joven mulato es educado y sabe escribir bien. De ahí que para comprar su silencio, Loberant asciende súbitamente a Caminha en el escalafón del diario y lo nombra periodista.⁵⁷

Es entonces cuando Isaías descubre las consecuencias de escribir para un periódico de influencia: “Participar de uma redacção de jornal era algo extraordinario, superior, acima das forças comuns dos mortaes” (“Participar de la redacción de un diario era algo extraordinario, superior, por encima de las fuerzas comunes de los mortales”; Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* 172). Es decir, ser

⁵⁷ Loberant es un personaje ficcional que Lima Barreto crea para esta novela pero los lectores de la época lo relacionan directamente con un personaje real, Edmundo Bittencurt, fundador y director del *Correio da Manhã*. Bittencurt es su jefe cuando Lima Barreto trabaja en ese diario en 1905.

parte de un periódico principal es adquirir una autoridad especial: detentar la letra impresa de los diarios es poseer influencia, una propiedad que no pueden tener más que unos cuantos privilegiados, algunos de cuyos nombres son impresos en las letras de molde en los linotipos y, otros pocos, quienes a pesar del anonimato de sus notas no son anónimos dentro de los círculos del poder. Ser periodista, para Caminha, llega a ser la adquisición de la ciudadanía plena, y con una serie de derechos adicionales, en el corazón de la República de las Letras.

Cuando se adentra en este nuevo espacio, el periodista neófito hace varios descubrimientos. Uno de ellos es que estos derechos especiales no son permanentes, son conferidos sólo de forma temporal, en un lapso que se prolonga tanto cuanto se trabaje para el periódico. También comprueba que el diario funciona de acuerdo no con los intereses sociales que retóricamente proclama en sus editoriales sino en la línea de objetivos corporativos y económicos. Este descubrimiento lo lleva a confesar que para vender más ejemplares en *O Globo* “exaggerava-se, mentia-se, para se exaltar a população” (“se exageraba, se mentía para exaltar a la población”; *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* 264). Es decir, Caminha se percata de que hay una devaluación de la letra, que existe una discordancia sustancial entre aquello que publica el periódico y la realidad ya que en muchas ocasiones los artículos y las noticias de *O Globo* son una versión deliberadamente distorsionada para obtener ganancias políticas o económicas, o ambas.

De acuerdo con el relato, la permanencia de Isaiás Caminha en *O Globo* se prolonga por un total de cinco años. En este período, el periodismo le abre las puertas del

poder pero, a la vez, le cierra las del intelecto, ya que pierde el interés por seguir estudiando, aprendiendo y leyendo literatura. Como lo explica, mientras es reportero su única lectura se limita a las páginas del diario en el que trabaja. Paradójicamente, a pesar de que este periódico es un medio dedicado a un tipo de producción escrituraria, no es precisamente un espacio de estímulo al conocimiento y la investigación, sino más bien, al uso profesional y sistemático de fórmulas y clichés.

Hay un momento en la novela en que ese espacio físico del diario es descrito con detalle:

Era uma sala pequena, mais comprida que larga, com duas filas paralelas de minúsculas mezas, em que se sentavam os redactores e reporters, escrevendo em mangas de camisa. Pairava no ar um forte cheiro de tabaco; os bicos de gaz queimavam baixo e eram muitos.

O espaço era diminuto, acanhado, e bastava que um redactor arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na raeza detraz, do vizinho.

Era una sala pequeña, más larga que ancha, con dos filas paralelas de minúsculas mesas en las que se sentaban los redactores y reporteros, escribiendo en mangas de camisa. Flotaba en el aire un fuerte olor a tabaco; los picos de gas quemaban bajo y eran muchos. El espacio era diminuto, corto, y bastaba que un redactor arrastrase un poco la silla para tropezar con la mesa de atrás o la del vecino (*Recordações do escrivão Isaías Caminha* 143).

En esta cita se aprecia cómo en este salón, de dimensiones limitadas, hay un cruce entre lo individual y lo colectivo. La distancia entre un reportero y otro es mínima, de ahí que es fácil la interacción, en una influencia constante y mutua entre los miembros de la redacción, que también facilita un proceso de escritura que se concibe, se comenta, se altera y se critica en voz alta, en un complejo trabajo especializado de colmena. Si bien esta descripción es parte de una obra de ficción, Lima Barreto describe el proceso que el atestigua años antes en el *Correio da Manhã*, donde aprecia una producción donde lo individual pasa por el cedazo de lo colectivo. Hay reporteros especializados en temas y

secciones, quienes realizan funciones individuales específicas, pero al mismo tiempo, su producción es alterada por la colaboración, la interrupción, la edición, la censura y el recorte del espacio compartido dentro del diario. Esta es una dialéctica donde hay una tensión permanente entre aquellos periodistas o autores individuales que escriben sus textos, “contaminando” sus artículos con sus propias preferencias individuales y las sugerencias múltiples de sus colegas, “hibridando” y “mestizando” géneros; y, por otro lado, quienes corrigen los textos y quieren uniformizarlos en el uso de cierto tipo de léxico y sintaxis, en una tarea de “separación” y “purificación”, que deja como síntesis un proceso escritura negociada que se ajusta y se pacta inestablemente cada día con el clímax de la hora de cierre.

En el diario, la productividad de los reporteros es medida por su escritura y lo hacen en un ambiente hacinado. Las palabras “producción” y “hacinamiento” evocan de cierta forma los conceptos de fábrica y de favela, sin que por ello, el diario sea ni una fábrica ni una favela. La producción escrituraria no es siempre la misma ni en serie, ya que a pesar de tener categorías fijas (las secciones), sus contenidos mudan diariamente. Y se contrapone a una favela pues en lugar de marginal, un periódico comercial de influencia es más bien un lugar donde se adquieren privilegios y legitimación social.

En la novela, dos de los personajes más llamativos tienen que ver con visiones contrapuestas de la lengua portuguesa y la manera en que ésta es escrita. Por un lado, está el rumano Iván Gregorovitch, un trotamundos apátrida y políglota quien se establece en Río de Janeiro temporalmente, tras estudiar en El Cairo y vivir en varios continentes trabajando como un combativo reportero de crítica taladrante. Gregorovitch no se

preocupa mucho por cómo dice o cómo escribe sus reportajes sino por su contenido. Sus artículos son ácidas críticas que dispara en contra de los poderosos. Gregorovitch representa la artillería del diario, lo que le interesa es el efecto, que sus textos estallen como bombas, que hieran, sin importar la forma en que están escritos.

La antítesis de este personaje es uno de los editores del diario, un corrector de estilo llamado Lobo. En su trabajo corrigiendo los textos de los reporteros, el gramático Lobo es un ortodoxo de una “myopia exagerada” (“miopía exagerada”; *Recordações do escrívão Isaias Caminha* 235), para quien el saber decir y el saber escribir (un saber escribir muy particular) es fundamental. Su credo máximo es que el portugués adecuado, el que debe usarse en Brasil, es el que se habla y se escribe en la Península Ibérica. Es por eso que a Lobo lo desespera la forma en que hablan y escriben los brasileños. Al final de la novela, su obsesión lo vuelve loco y termina sus días en un hospital para enfermos mentales, donde no quiere ni hablar ni escuchar a nadie ya que dice que en Brasil hay tantos errores gramaticales que teme ser invadido por ellos.

En esta dialéctica de contenido y forma, la síntesis que Lima Barreto propone es una literatura que si bien es crítica del sistema, no está interesada en herir como fin último ni apoya la violencia como objetivo de resarcimiento, sino más bien aspira a reclamar un espacio para aquellos que son excluidos por su condición racial o económica, el fin máximo es generar un cambio, propiciar la inclusión. Aunque Lima Barreto está lejos de apoyar una rigidez de códigos lexicales o gramaticales con los que se haga esa apelación democrática, lo hace no con activismo político sino siempre a través de una forma específica, la escritura, aunque lo haga desde los márgenes de la Ciudad Letrada.

Para Lima Barreto el objetivo último de su escritura es el cambio social, sin importar que el género de vía de la letra sea un reportaje, un cuento o una novela. Para este autor el periodismo no es simplemente un producto de masa despersonalizado de escritura rápida cuyo fin último es la venta del ejemplar, sino que es un vehículo de ideas y una arena de debate. En su concepción, la literatura no debe ser para una élite reducida sino para las mayorías. Pero paradójicamente, esta es una época en que buena parte de esa mayoría excluida no sabe leer ni escribir. Así que Lima Barreto termina escribiendo para aquella minoría letrada, eso sí, visibilizando a los marginales e ironizando sobre los valores emergentes de la élite.

El fracaso de la salvación

Esta visión crítica de Lima Barreto sobre cierto tipo de escritura en boga en la época se nota en un pasaje determinante cuando la novela narra lo sucedido a un personaje llamado Frederico Lourenço de Couto. En *Recordações*, este personaje es un exdiplomático, que trabaja como periodista y forma parte de la élite republicana en el poder, que en este capítulo ya se ha mencionado con el nombre de los “arribistas”. Frederico Lourenço de Couto, quien firma en *O Globo* con sus siglas, Floc, escribe crónicas de la alta sociedad y, en consonancia con los valores de la “regeneración”. Para él sus prioridades giran en torno a las apariencias y en aspirar patrones de vida europeos. En su producción escrituraria, mantiene una guerra perenne con la inspiración y frecuentemente mantiene batallas con la palabra, ya que tiene grandes dificultades para escribir rápida y fluidamente. En una de estas batallas la derrota es fatal.

Una noche, tras asistir a un evento social de alto vuelo y regresar a la sala de redacción a escribir la nota, tiene una parálisis escrituraria. No sabe qué escribir ni cómo comenzar su crónica. Esa noche, frente al papel en blanco y, con la presión constante del cierre de edición, entra en pánico. En su desesperación y, en medio del silencio del diario, desierto a esas horas de la noche, decide suicidarse, disparándose un balazo en el corazón. Floc ha tenido una agraña que provoca una tragedia. Esa muerte es para Lima Barreto es el destino que debe tener un tipo de escritura superficial, el periodismo social y de chismes, destinado a complacer y entretener a unos pocos, un tipo de periodismo que Lima Barreto critica constantemente en sus artículos y que, en esta época, ya comienza a tener un auge en los diarios de Río de Janeiro.

Uno de los aspectos más sugerentes de *Recordações* es el nombre del protagonista, Isaías Caminha. El apelativo bíblico, hace referencia al poeta y profeta Isaías, cuya palabra en hebreo tiene una íntima relación con el concepto de “salvación”. El apellido “Caminha” tiene también un fuerte simbolismo ya que, en portugués, es la conjugación en tercera persona del verbo caminar. Es decir, el personaje principal es un “salvador caminante”, un “salvador que camina” o un “redentor pedestre”.

Como ya se ha apuntado, el camino de Isaías, siempre empedrado por las discriminaciones del color de su piel, se despeja en buena medida cuando comienza a trabajar como periodista. Es sugerente, además, que la naturaleza de ese “salvador caminante” no es “pura” sino híbrida, fruto de las imperfecciones. De hecho, al comienzo de la novela se revela cómo Isaías es producto de lo que la Iglesia considera como pecado, ya que en el relato se revela que el padre biológico del protagonista es un

sacerdote, y su madre, la sirvienta de ese párroco. Al igual que en su serie de reportajes *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, Lima Barreto reivindica el valor de la imperfección ya que legitima a un personaje que no es ni blanco ni puro.

Es un intento por buscar una especie de redención de su propia experiencia a través de la escritura, que no obstante, fracasa. En su libro *The Culture of Redemption*, Leo Bersani observa cómo hay una tendencia en el arte que tiende a darle autoridad a la literatura, atribuyéndole virtudes de autoridad y redención (1). Una premisa fundamental de esta cultura de la redención supone que cuando la experiencia se repite en el arte se produce un proceso de reparación, ya que esa experiencia está inherentemente dañada y carente de valor. Es decir, se asume que la obra de arte tiene una autoridad para dominar el material de la experiencia, agregándole un valor y, posiblemente, redimiéndola.

Para Bersani, sin embargo, la idea del arte como redentor es en sí antiartística: la estética redentora supone una corrección de la vida pero la virtud correctiva de las obras de arte está basada en una lectura errónea del arte como filosofía, ya que se asume que el arte es una verdad liberada (2). Lima Barreto hace un amago por querer redimirse a través de Isaías Caminha, por representar en su personaje una experiencia diferente de la suya propia, en cierto sentido aspirando a una experiencia mejorada y liberadora. Sin embargo, parece percatarse de esa imposibilidad y, más adelante, reconoce su impotencia, introduciendo en la segunda edición de la novela el paratexto donde muestra a un Caminha que se ha elitizado, se ha adaptado al establishment y va a ocupar un puesto como diputado.

En la novela, tras cinco años en el diario, Isaías tiene una sólida posición como periodista, gana más dinero y es el protegido del director, Ricardo Loberant. Pero internamente el protagonista siente que ha traicionado sus ideales y aspiraciones intelectuales y, por esa insatisfacción, que considera una desviación en su camino personal, decide presentar su renuncia. El cierre de la novela es una muestra de la frustración y la impotencia, de que a pesar de los esfuerzos de Caminha por encajar y sobresalir, siempre termina tropezando y acaba siendo objeto de burlas y menosprecios a costa de los demás. Su renuncia implica dejar voluntariamente sus privilegios dentro de la República de las Letras.

En la última escena, en una especie de despedida antes de dejar de trabajar para el diario, Isaías y el director del periódico salen con una prostituta en un recorrido por los suburbios de Río de Janeiro. Loberant deja a su subalterno sólo con la mujer, esperando que Caminha tenga relaciones sexuales con ella. Horas más tarde, se reencuentra con Caminha, el director le pregunta cómo le fue. El periodista mulato responde que él simplemente acompañó a la prostituta a su casa, sin tan siquiera tocarla. La reacción del director es únicamente una palabra, un vocablo con el cual termina la novela: “tolo” (“estúpido”; *Recordações do escrivo Isaías Caminha* 313).

Para Loberant, el mulato Isaías Caminha es un “estúpido” por no haberse aprovechado físicamente de la elegante prostituta blanca, quien había quedado a sus expensas. El director esperaba una reacción brutal de Isaías y quiere celebrar su virilidad como símbolo de complicidad masculina, y posiblemente, de venganza racial en la penetración de un hombre negro a una mujer blanca. Sin embargo, el joven lo sorprende

con una actitud que para el director es totalmente inesperada, el respeto. Este es un desencuentro que marca la diferencia entre los dos personajes. Mientras Loberant se burla por lo que considera es un sinsentido, el derroche de una oportunidad de goce individual, Caminha demuestra que aquella mujer, aún siendo una prostituta, no es simplemente un objeto que tiene un valor de cambio. Es su rechazo a los valores de la nueva élite, que da prioridad al individualismo y al beneficio personal.

Isaías quiere ser reconocido y legitimado ante los ojos de la sociedad por su talento y sus méritos propios no por su capacidad de adaptación al sistema. Su renuncia y su inacción ante la prostituta es una afirmación ante su jefe: Caminha ha retomado el control de su vida y quiere regresar a su camino original, a pesar de que aquel esté lleno de dificultades. La palabra final de la novela, “estúpido”, se convierte en un bumerán para el director del periódico. Es él quien no entiende. Loberant se considera un ganador cuando más bien es quien está perpetuando un sistema que pierde, al excluir a las mayorías del progreso social. En este momento, Isaías Caminha es más que nunca Lima Barreto. Y no es de extrañar que algunos años después, cuando el escritor redacta una carta de apoyo a un candidato presidencial no firme el documento con su nombre propio sino que con el de Isaías Caminha.⁵⁸

Lima Barreto, al igual que este personaje y muchos otros que aparecen en sus cuentos y novelas, aspira a mostrar a seres nobles, idealistas, capaces y rectos, que si fracasan no es por sus propias taras sino por los obstáculos, muchos de ellos absurdos,

⁵⁸ Francisco de Assis Barbosa explica que cuando el intelectual Rui Barbosa decide lanzarse a la presidencia Lima Barreto escribe una carta en su apoyo y firma no con su nombre propio sino con el de Isaías Caminha (*A Vida de Lima Barreto* 181).

que tienen que encarar y sortear cotidianamente. La estupidez no es dejar pasar las oportunidades de beneficio personal sino la discriminación que impide un desarrollo colectivo. Para Lima Barreto, visibilizar a estos personajes a través de la literatura, es una tarea que permite una mayor comprensión y tolerancia social, es decir, cree firmemente que su periodismo y su literatura pueden generar un cambio, aunque esta visibilización implique recluirse, por su propia voluntad, en los márgenes.

Capítulo 2:

El periodismo (en)cubierto en la novela *El infierno verde* de José Marín Cañas

“La tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera... El repórter se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo”.

“La enfermedad del periódico” (Escritos inéditos de Rubén Darío 151)

Rubén Darío

“Ud. sabe, amigo mío, que el periodismo cuenta con dos grandes recursos: mentir y rectificar”.

El réporter (107)

Mariano Sánchez Santos

En 1935, en medio de la Gran Depresión, Bolivia y Paraguay, dos de los países más pobres de América Latina, están en plena guerra, sumidos en un conflicto bélico donde, como novedad en el hemisferio occidental, intervienen aviones de combate (Hagedorn 9). Los ejércitos de ambos países, engrosados por miles de voluntarios que acuden al llamado nacionalista, se enfrentan en una disputa de límites por El Chaco Boreal, un territorio semidesértico de 260.000 kilómetros cuadrados donde supuestamente hay yacimientos de petróleo. Paraguay y Bolivia se endeudan y gastan millones de dólares en la compra de aeronaves de guerra y armas fabricadas en diversos

países, entre ellos, el Reino Unido, la Italia de Mussolini, los Estados Unidos y la Alemania nazi.⁵⁹

En los tres años de la lucha armada, entre 1932 y 1935, la guerra deja no sólo una estela de víctimas –en su mayoría campesinos pobres que se suman a las armas–,⁶⁰ sino también un sinnúmero de alianzas, pliegues, repliegues y enfrentamientos donde sobresalen protagonistas suramericanos y otros de diversas latitudes a ambos lados del Atlántico, en el marco de un complejo mapa internacional de efervescencia social, ideológica, política y económica, donde se gestan las condiciones para el estallido de otras conflagraciones que tendrán un eco global: la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.⁶¹

En 1935, los estudios Universal Pictures de Hollywood lanzan en los Estados Unidos una película en inglés titulada *Storm over the Andes* y otra versión en español, con leves variaciones de guión y elenco, que se distribuye durante meses y se proyecta en

⁵⁹ Para un mayor detalle del armamento bélico aeronáutico utilizado en esta guerra es útil el trabajo de Hagedorn y Sapienza, *Aircraft of the Chaco War* (1997); así como *Logistics and the Chaco War*, donde Matthew Hughes brinda detalles sobre la compra de armas que, en 1926, hizo Bolivia a la empresa británica Vickers-Armstrong (418).

⁶⁰ Son constantes las referencias al origen humilde de la mayoría de las víctimas de la guerra del Chaco. Por ejemplo, el coronel paraguayo Arturo Bray escribió: “Fueron los pobres, quienes juntando centavo sobre centavo y lágrima sobre lágrima, sostuvieron los hospitales, trajeron ropa para los heridos y descargaron el contenido de sus cestas y árganas para que nada faltara al hermano en la desgracia y en el sufrimiento” (Seiferheld *La guerra del Chaco*, 28).

⁶¹ En este escenario sobresale la influencia de Alemania. Una misión de militares germanos entrena durante años al ejército de Bolivia, que cuando entra en la guerra está bajo las órdenes del general alemán Hans von Kundt (Casabianca 14). Por su parte, Paraguay contrata a exoficiales zaristas del Ejército Blanco de Rusia - algunos de los cuales pelearon en la Primera Guerra Mundial y en la Guerra Civil Rusa-, quienes participan directamente en el adiestramiento de la caballería y la infantería paraguayas, así como en las batallas en el frente de combate. Algunas de las calles de Asunción llevan nombres de miembros del Ejército Blanco de Rusia caídos en combate durante la guerra del Chaco. Durante la guerra del Chaco, uno de estos soldados rusos salva la vida a un joven teniente paraguayo, llamado Alfredo Stroessner, quien años más tarde se convierte en dictador de Paraguay. Más detalles sobre la participación de mercenarios rusos en este conflicto se pueden obtener en el estudio “Chaco Cossacks: Russian Involvement in the Chaco War of 1932” (Hahn).

las salas de cine de España y América Latina, llamada *Alas sobre el Chaco* («Film record - AFI Catalog (Storm Over the Andes)»). La película narra la historia de un piloto aventurero de los Estados Unidos, quien viaja a Suramérica y se incorpora a la guerra del Chaco apoyando a la fuerza aérea de Bolivia en su lucha contra Paraguay.

Si en la cultura popular se ve cómo Estados Unidos apoya a Bolivia, el sentimiento de afinidad de muchos latinoamericanos en este conflicto se pone del lado de Paraguay.⁶² En Europa, también en 1935, el dibujante belga George Remi, conocido como Hergé, publica una nueva saga de su historieta Tin Tin, titulada *L'Oreille Cassée*, traducida en español como *La oreja rota* e inspirada en la guerra del Chaco, que se vuelve un clásico para los lectores de *cómics*. Presente en la cultura de masas,⁶³ a través del cine y las historietas, y en el debate político internacional a través de la prensa, la guerra del Chaco inspira también a escritores latinoamericanos a publicar poemas,

⁶² En una entrevista Marín Cañas expresa que en la guerra del Chaco, “las simpatías nuestras – generalmente de la América española– estaban con Paraguay” (Molina 11). En la época, algunos sectores suramericanos vieron en esta guerra un avance del imperialismo estadounidense en su apoyo a Bolivia. En el caso de la posición Argentina, Hughes explica: “Fearful of Bolivian expansionist claims in the region, and seeing Paraguay as a vassal state, Argentina provided Paraguay with consistent support before and during the Chaco War” (433). Militares y voluntarios, tanto argentinos como brasileños se unan a la causa paraguaya. En esta época, además, Argentina y Brasil pugnan entre sí por mantener su respectiva influencia en la región chaqueña en disputa, un territorio visto entonces como potencialmente rico en petróleo (Porcelli 39). Una evidencia de este apoyo latinoamericano a Paraguay es el legado fotográfico que deja el médico argentino Carlos de Sanctis, quien se une a la guerra vistiendo el uniforme paraguayo y documenta la guerra con su cámara (Dalla Corte 1). Otro testimonio lo brinda un oficial brasileño, el teniente Canabarro Lucas, quien justifica así su apoyo en las trincheras al lado de los paraguayos: “Como esta es una lucha contra el imperialismo, he venido hasta aquí, trayendo mi apoyo moral y material” (Gagliardone 80).

⁶³ En este ajedrez político, reportado por la prensa y más tarde por historiadores, el gobierno de Chile toma partido por Bolivia y rompe relaciones diplomáticas con Paraguay (Ireland 93). Banqueros y especuladores internacionales intentan sacar partido de este ambiente proceloso al ofrecer préstamos para la guerra que les serán ampliamente lucrativos. Mientras tanto, la Liga de las Naciones, antecedente de las Naciones Unidas, se convierte en el foro internacional de discusión de la guerra y, a la vez, en su ente intermediario, donde sobresale el canciller argentino Carlos Saavedra Lamas, cuyos esfuerzos por terminar con esta lucha armada lo llevan a ganar el Premio Nobel de la Paz en 1936.

memorias, ensayos, cuentos y novelas, en una profusa creación de obras que son publicadas no solamente durante el conflicto sino también en las próximas décadas.⁶⁴

En medio de esta producción literaria, una de las obras que especialmente sobresale es la novela *El infierno verde* de José Marín Cañas, publicada a finales de 1935 por la editorial Espasa-Calpe.⁶⁵ La novela se distribuye en España y América Latina y rápidamente alcanza notoriedad entre el público y la crítica. Escrita en primera persona, a manera de diario, cuenta la historia de un joven abogado paraguayo, quien llevado por la euforia que contagia a miles, se enrola en el ejército de su país y viaja hasta el frente de batalla en El Chaco, donde lucha cuerpo a cuerpo contra los bolivianos, presenciando mutilaciones y muerte, la voracidad de la naturaleza y las secuelas de los aviones bombarderos. A su paso por la guerra, el protagonista descubre las fosas comunes donde acaban muchos de sus compañeros y enemigos y experimenta la extenuación que causan el tedio y el delirio de las batallas.

Herido gravemente en una pierna, el narrador de la novela de Marín Cañas, cuyo nombre nunca es revelado en el relato, convalece en un hospital durante seis meses y, tras recuperarse, pide por su propia voluntad regresar al frente. Este regreso a la guerra es su reinserción a un abismo de sensaciones extremas: “El calor y el dolor nos han

⁶⁴ Entre las obras que son publicadas décadas más tarde pero que tienen como escenario la guerra del Chaco se cuenta una novela del llamado *boom* latinoamericano, *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos.

⁶⁵ *El infierno verde* es una obra escrita cuando la guerra está en plena lucha y se publica como novela en España cuando apenas comienza el proceso de paz. La guerra del Chaco se disputa por la posesión del Chaco Boreal, un espacio geográfico empotrado entre los ríos Paraguay y Pilcomayo. Si hubiera que buscar una referencia ilustrativa sobre la dimensión de este espacio, se puede decir que equivale en tamaño a casi todo Ecuador o a más de la mitad de España, y es considerado uno de los lugares más inhóspitos de la tierra. Como lo señala *The Chaco War* de Bruce Farcau no es exactamente un desierto ni una selva sino una combinación de lo peor de ambos (5). Allí abundan escorpiones, serpientes venenosas, mosquitos voraces y hormigas carnívoras, con amplias zonas donde el agua es escasa o inexistente.



Ilustración 7. Portada de la primera edición de la novela *El infierno verde* de José Marín Cañas, editada en diciembre de 1935. Fuente: Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

embrutecido trágicamente” (204). La novela tiene un matiz de sensacionalismo, ya que pretende producir emociones y sensaciones en los lectores, mostrando cómo el Chaco y la

guerra se convierten en un peso fatigante que aplasta paulatinamente el raciocinio individual y colectivo.

En *El infierno verde*, el espacio de la lucha es una selva desértica o un desierto selvático donde no hay caminos. Es un espacio laberíntico que hunde al protagonista en la desesperación y lo empuja a su decisión final: desertar. El soldado paraguayo narrador se convierte en un desertor en el desierto. En su intento de fuga, sin embargo, el personaje se desorienta y se pierde en aquel paisaje seco e ilimitado (des-limitado), hasta morir poco después, torturado por la sed y asfixiado por el látigo de los vientos ecuatoriales.

En España, el influyente crítico de la época José María Salaverría lo incluye de inmediato entre los mejores libros de 1935 y califica a Marín Cañas, desconocido en ese momento en el ámbito internacional, como un “excelente escritor” (4). El diario *La Vanguardia* de Barcelona elogia también a la novela apuntando que tiene “páginas de antología” por su “visión magistral”, su “justeza expresiva” y su “identificación con el tema” («Libros y revistas» 4). Destacando su “vigor formidable”, la *Revista Hispánica Moderna*, en los Estados Unidos, reseña en 1936 que *El infierno verde* es el “documento de más trágica realidad sobre la contienda del Chaco” (Pego 320).

Desde su publicación, esta obra de Marín Cañas es comparada con la novela *Sin novedad en el frente* (1929) del escritor alemán Erich Maria Remarque, que en la década de 1930 es un clásico internacional de ventas y de lectura. Siguiendo estos paralelismos, el crítico argentino Enrique Anderson Imbert asegura que Marín Cañas “aplicó a una guerra hispanoamericana la técnica y el espíritu de la literatura europea” (242). Si bien

hay una correspondencia de temas, simbolismos y personajes en ambos textos, el proceso de creación literaria, como se comprueba más adelante en este capítulo, es marcadamente diferente ya que mientras Remarque escribe su obra a partir de sus experiencias personales como soldado participante en la Primera Guerra Mundial, Marín Cañas no interviene personalmente en la guerra del Chaco sino que escribe su texto a distancia en un proceso mediado, ya que recopila, recorta, interpreta y resemantiza fuentes periodísticas.

A lo largo de América Latina, la recepción de *El infierno verde*, al igual que en Europa y en los Estados Unidos, es muy favorable. La novela genera comentarios tanto de orden estético como moral, donde se resalta su calidad escrituraria y su postura antibelicista. En México el crítico Héctor Pérez Martínez asegura que es “un libro como no se ha escrito en América” (40). En Argentina, la revista *Sur*, de la intelectual Victoria Ocampo, la juzga una de las mejores obras literarias sobre la guerra chaqueña por el carácter “hondo” y “real” con que representa al conflicto («La novela de la guerra chaqueña» 66). En algunas de estas publicaciones se valora especialmente la profundidad y las sensaciones de realidad que transmite el texto, atribuyéndolo a la empatía del autor con la guerra ya que se asume que Marín Cañas ha tenido un contacto directo con el conflicto. La revista *Sur* llega incluso a afirmar que el autor es paraguayo («La novela de la guerra chaqueña» 66).

Aquí hay un equívoco doble ya que Marín Cañas no es paraguayo ni tampoco el tono de su novela se lo debe a una proximidad geográfica con el Chaco o a una intervención en la guerra. El autor de *El infierno verde* es de Costa Rica y nunca ha

puesto un pie en territorio de Bolivia o Paraguay. En 1938, al percatarse de este dato, el crítico estadounidense Willis Knapp Jones escribe que esta novela está escrita tan vivamente que si no fuera “for the assurance from the Library of Congress that its author is Costa Rican, I would have been sure some Paraguayan soldier wrote it with his own lifeblood” (43). Es decir, así como el protagonista de la novela se desorienta en el desierto del Chaco, los lectores y la crítica también se desorientan en la selva de significaciones del texto, que genera dudas sobre su autenticidad documental.

En realidad, Marín Cañas, de 30 años, escribe *El infierno verde*, que es su tercera novela, en una pequeña sala de redacción de un periódico sensacionalista que él dirige en la entonces casi provinciana capital costarricense.⁶⁶ Hijo de inmigrantes españoles, nacido en Costa Rica y educado en San José y en la ciudad española de Segovia, escribe *El infierno verde* tras inspirarse en unas fotografías publicadas en revistas alemanas y basándose en cables de noticias que recorta en su trabajo dentro del periódico. Se apoya, además, en algunos libros de historia y geografía, pero sin haber estado nunca en el desierto del Chaco que describe, sin haber visitado ninguna de las calles de Asunción que corporiza en su novela, ni dominar el guaraní que pone en boca de sus personajes.

Por esta razón, el crítico Ramón Acevedo explica que esta novela es una “proeza extraordinaria de la imaginación que casi todo el mundo tomó por un documento auténtico y que muchos críticos creyeron que, al menos, era una novela escrita por un paraguayo” (402). La locución conjuntiva “al menos” señala un afán de la crítica por

⁶⁶ Cuando Marín Cañas publica *El infierno verde*, ya tiene dos novelas editadas previamente, *Lágrimas de acero* (1929) y *Tú, la imposible* (1931). En total, llega a publicar cuatro novelas, la última de ellas es *Pedro Arnáez* (1942), que en Costa Rica es considerada por muchos críticos, su mejor obra.

anudar o compaginar a este texto con una experiencia real. La excepción o la salvedad que significa ser “al menos” paraguayo sugiere un anhelo de validación de los hechos narrados, que a pesar de estar enmarcados en una novela, de alguna forma reciben el reclamo de una legitimación presencial o de proximidad. Esta reacción de la crítica y los lectores muestra la complejidad de la relación entre lenguaje, texto y experiencia vivida.

Marín Cañas zigzaguea entre dos terrenos, el periodístico y el literario, que en su desarrollo histórico han tenido una relación íntima de intercambios e imbricaciones pero que durante el siglo XX una parte de la crítica –así como también de los propios escritores– se dedica a deslindar, demarcar y circunscribir de forma dialéctica. Este capítulo muestra la porosidad y la inestabilidad de las fronteras discursivas, imaginadas por algunos como rígidas y estrictas. Esto no quiere decir simplemente que Marín Cañas escribe periodismo para ser leído como novela. Sino que hay una compleja construcción de una poética hibridada, en la que relativiza el supuesto que ubica al periodismo y la literatura como entidades antagónicas, poniendo en evidencia la ambigüedad de sus límites y dejando entrever, más bien, una constante relación dialógica.

En el proceso de escritura de *El infierno verde*, Marín Cañas se ve favorecido por las entonces nuevas tecnologías de transmisión y circulación de información disponibles dentro de los diarios –como las revistas, las fotografías y los cables internacionales de noticias–. Los periódicos son espacios vértice de trabajo intelectual, individual y colectivo, donde convergen una diversidad de narrativas, personajes, tendencias e ideas en constante tensión, yuxtaposición, influencia y contradicción. Como muchos otros escritores periodistas de América Latina, Marín Cañas novela dentro de su periódico y

reportea en la novela, haciéndolo con estrategias de disimulo y recurriendo a artificios para atrincherar, camuflar, hibridar, imbricar y encubrir, a veces lo fáctico con lo ficticio y, en otras ocasiones, lo ficticio con lo fáctico.

En este proceso inestable quedan zonas intermedias ambiguas, difíciles de categorizar. En el periodismo sensacionalista que escribe en su diario a veces inventa y exagera, mientras que en su producción literaria constantemente aprovecha recursos periodísticos de investigación y reporteo así como el lenguaje practicado en la prensa diaria. En su novela, por ejemplo, introduce de forma recurrente el tiempo presente del indicativo –como en los diarios– para crear en el lector una sensación de que los hechos pasados ocurren en el momento en que son leídos, en una especie de presente diferido. Este presente, que es tanto gramatical como semántico, es una estrategia que produce en los lectores una sensación de inmediatez y proximidad.

En *El infierno verde* hay un movimiento constante, de ida y vuelta, entre las nociones aristotélicas de poeta e historiador, entre lo que ha pasado y lo que pudo haber pasado. En este capítulo se analiza cómo esta novela, utilizando técnicas y recursos periodísticos encubiertos, presenta el testimonio ficticio de un soldado con el objetivo de convertirse en evidencia de los horrores de la guerra y, a través del sensacionalismo, suscitar el repudio de los lectores hacia la conflagración. Paradójicamente, esa evidencia, como certeza determinante, es construida a partir de la incerteza de la distancia y de las fuentes periodísticas secundarias, en un proceso mediado que, sin embargo, acerca a los lectores a la memoria de hechos particulares, las memorias de un soldado paraguayo que,

siguiendo la noción aristotélica sobre la poesía, jamás sucedieron pero pudieron haber sucedido.

En este proceso, parafraseando al crítico Joan Fontcuberta, hay, además, un tránsito de la evidencia a la videncia (67). En el caso de Marín Cañas, escribe una novela inspirado en la evidencia de unas fotografías que observa, analiza y recorta. Su mirada la traslada a su prosa, volviéndola altamente fotográfica, en el sentido de que, a través del lenguaje escrito, muestra y (re)crea imágenes crudas del sufrimiento personal de la guerra que desembocan en un final que seca y asfixia al ser humano. Esta evidencia literaria de Marín Cañas se convierte en una videncia o una premonición apocalíptica de lo que puede suceder si una sociedad se deja llevar por los conflictos armados.

Esta premonición de Marín Cañas se circunscribe en el ámbito contextual y extratextual de una Costa Rica en ebullición cultural y social durante la década de 1930, donde los movimientos obreros cobran fuerza y hay una constante tensión política al interior del país. Siendo un intelectual de derecha, llama la atención cómo Marín Cañas publica una obra claramente antibelicista en un ambiente intelectual donde los valores pacifistas están en un momento de alta legitimación entre diversos rangos del espectro político del mundo letrado local. Esta novela se enmarca en un momento histórico costarricense donde germinan las condiciones para la decisión política más importante de este pequeño país centroamericano durante el siglo XX, la abolición del ejército, que genera una ruptura en medio del entorno militarista y militarizado de América Latina.

Meses después de que el *El infierno verde* es escrita, Paraguay gana la guerra y comienza un proceso de negociaciones de paz que se extiende por décadas. Cuando se

hace un recuento del conflicto, el mensaje antibelicista de la novela de Marín Cañas cobra aún más sentido: después de haber desplegado 400.000 soldados, la guerra del Chaco deja 100.000 heridos y 100.000 muertos, una cifra significativa si se toma en cuenta que la población conjunta de Bolivia y Paraguay en esta época es poco menos de cinco millones de habitantes (Farcau ix). Los supuestos yacimientos de petróleo por los cuales la guerra ha sido peleada nunca son encontrados. De manera que la evidencia de Marín Cañas, en este caso, toma un nuevo giro, tornándose, de nuevo, en una evidencia del absurdo de la guerra.

Los límites imaginados

En 1936, apenas un año después de que Marín Cañas publica *El infierno verde*, en Europa, Walter Benjamin escribe su texto “El narrador”, en el cual argumenta que el valor de una información periodística sólo sobrevive en el período en que es novedad. “Sólo vive en ese instante”, escribe Benjamin, quien le atribuye a la información noticiosa una naturaleza efímera, argumentando que este tipo de discurso es escueto en su forma y se explica a sí mismo sin perder tiempo (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos* 117). En contraposición a la particularidad perecedera de la información, Benjamin sostiene que una historia narrativa no se agota y tiene como rasgo la perdurabilidad. “Mantiene sus fuerzas acumuladas”, asegura, detallando que la narrativa puede desplegarse incluso después de mucho tiempo (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos* 117). La información es, entonces, escurridiza, inestable, de corta vida; mientras que la narrativa es duradera y estable. Benjamin suscribe aquí una

categorización limítrofe entre el periodismo y la literatura que es común entre los críticos del siglo XX: la separación dicotómica, en este caso la que tiene que ver con una dimensión temporal y de contenido.

La palabra límite proviene del étimo latino “limēs”, que significa senda, mojón o lindero entre dos campos (Miguel 530). Este vocablo está emparentado con la palabra “liminaris”, es decir, lo inicial, y también tiene que ver con “limen”, que es un umbral, una puerta o una barrera. El límite es, entonces, una línea real o imaginaria que separa y así constituye dos territorios, dos tipos de discursos definidos, presuntamente en este caso específico que aquí se analiza, con características y aspiraciones incompatibles.

La información, verificable a través de los datos, atrae a los lectores porque trata de asuntos que, de alguna forma, dimensionan un cierto tipo de actualidad del contexto local o internacional. En contraste, según Benjamin, la narración es una forma de comunicación que favorece la expresión de relatos memorables, en la que el narrador se vale de las experiencias, propias y ajenas.

Al pensar qué es un discurso periodístico, es común que se parta de la premisa básica que este tipo de textos utilizan como materia prima testimonios, grabaciones y documentos, es decir, material comprobable que debe ser respetado y que no puede ser modificado por las exigencias del relato (Amar Sánchez 14). Por otro lado, el concepto de literatura presenta una intrincada complejidad en su definición, como se ha discutido en la introducción de esta tesis, debido a su relación con lo imaginativo y la ficción, su uso del lenguaje y su carácter de convención social que está lejos de ser inalterable, como lo explica Eagleton (14). No obstante, al contraponerse al periodismo, es común que se

tome por sentado que en la literatura el escritor sí tiene una libertad para inventar, cambiar, modificar y crear que en el periodismo son operaciones supuestamente vedadas.

Una numerosa lista de críticos y escritores utilizan durante el siglo XX categorizaciones con fronteras demarcadas para separar al periodismo de la literatura, utilizando dicotomías, que enfrentan, sólo para dar los ejemplos más frecuentes, a la inmediatez con la permanencia, a la verdad con la mentira, a lo fáctico con lo ficticio, a la denotación con la connotación, a la objetividad con la subjetividad y a la referencialidad externa del texto con su auto-referencialidad. En esta línea se pronuncian dos ganadores latinoamericanos del Premio Nobel de Literatura, quienes en sus carreras han oscilado entre el periodismo y la literatura, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez.

Vargas Llosa sostiene que la diferencia entre un reportaje periodístico y un relato de ficción se basa en el contraste de su aproximación a “lo real” (20). Mientras la novela tiene un carácter rebelde y transgresor, el periodismo debe apegarse estrictamente a una correspondencia entre lo escrito y la realidad que lo inspira, explica Vargas Llosa. En esta visión reduccionista, el propio Vargas Llosa se contradice ya que reconoce que los hechos, al ser contados, sufren una profunda modificación, es un proceso de traslado o traducción. ¿Entonces cómo sostener que el lenguaje periodístico se adhiere a lo real? García Márquez, como se constata en el próximo capítulo, sostiene un argumento parecido al de Vargas Llosa, a pesar de que en su propia producción escrituraria ha hibridado géneros y mezclado discursos.

En este caso específico, ¿cómo leer entonces un texto como el de Marín Cañas, que genera una confusión en los lectores y la crítica por su transgresión de límites? En el

momento de su publicación, *El infierno verde* crea una ilusión de inmediatez, cercanía y contigüidad con una guerra en pleno desarrollo. Como lo explica Aníbal González, la relación mimética entre los discursos periodísticos y literarios en la narrativa de América Latina no es algo nuevo, ya que desde el siglo XIX ambos tipos de discursos se imitan el uno al otro y también imitan a otras formas discursivas como las cartas, los diálogos, los diarios y las relaciones («Periodismo y novela en Hispanoamérica: la ley del disimulo en Amalia de José Mármol y Tomochic de Heriberto Frías» 228).

A lo largo del siglo XX, también se cuestionan estos límites a través de diversos ámbitos teóricos y se acuñan conceptos que intentan explicar y dar sentido a la imbricación, como por ejemplo, la “literatura de hechos”, la “factografía”, la “literatura testimonial”, la literatura documental (Dokumentarische Literatur), el documentalismo poético y la postficción (Chillón 185). Llama la atención, sin embargo, cómo a pesar de los numerosos cuestionamientos a las separaciones limítrofes estrictas, como el estudio de Lennard Davis, quien estudia los orígenes comunes entre las novelas y las noticias (212), la tentación de establecer fronteras rígidas continúa, incluso entre autores que han transgredido esos linderos constantemente en sus textos, como los mismos García Márquez y Vargas Llosa.

En *El infierno verde* se aprecia un fenómeno de construcción de personajes verosímiles pero no verídicos: se trata de la invención de personajes basados en otros que sí son reales (los soldados que luchan en la guerra del Chaco). Esta invención se realiza con técnicas modernistas que transgreden límites nacionales y de género. A continuación

se analiza cómo Marín Cañas realiza esta construcción desde en interior del diario sensacionalista en que trabaja.

Un diario dentro de otro diario

La confusión que causa *El infierno verde* comienza desde el momento mismo en que es impresa por primera vez en papel, ya que antes de ser editada como novela es publicada en Costa Rica como folletín, ya que es anunciada como un testimonio verdadero –no como una ficción–, dentro de las páginas del diario sensacionalista *La Hora*. En ese momento Marín Cañas tiene varios años ejerciendo el periodismo y, al mismo tiempo, publicando literatura.

En enero de 1935, *La Hora* comienza una campaña de expectativa anunciando a sus lectores la publicación del diario verdadero de un soldado paraguayo, muerto en combate en la guerra del Chaco. El texto que se anuncia, por lo tanto, es un tipo de diario inserto en otro tipo de diario. En estos anuncios, el periódico de Marín Cañas asegura que el manuscrito ha sido publicado previamente por una revista de Alemania y ahora se imprime en Costa Rica, traducido, de vuelta al español, en exclusiva para *La Hora*. De manera que el texto, supuestamente, ha viajado a ambos lados del Atlántico y pasado por una serie de traducciones: Paraguay-Alemania (español-alemán) y Alemania-Costa Rica (alemán-español). Esto es un ardid ya que el relato nunca ha sido publicado en Alemania ni tampoco traducido, ya que Marín Cañas escribe el original en español.

El artificio es parte de una estrategia para aprovechar la fama internacional que en aquel momento tiene la novela alemana *Sin novedad en el frente* (1930), de Erich Maria



Ilustración 8. Portada del vespertino sensacionalista *La Hora*, dirigido por José Marín Cañas, en su primer número del 13 de marzo de 1933. Fuente: Biblioteca Nacional de Costa Rica.

Remarque, cuyo texto y adaptación para el cine ya han circulado en América Latina. El objetivo de Marín Cañas es aumentar la curiosidad creando expectativa y, como consecuencia, elevar la lectura y las ventas de su periódico, algo que consigue con creces, ya que durante la publicación del folletín el tiraje de *La Hora* aumenta diariamente a 18.000 ejemplares, cuadruplicando la circulación de sus más prominentes competidores, el *Diario de Costa Rica* y *La Tribuna* (Cortés 1).

A mediados de la década de 1930 hay disponibles varias traducciones al español de *Sin novedad en el frente*. Por lo menos hay dos traducciones en castellano, una preparada en España y otra en Argentina, a cargo de Álvaro Yunque, publicada por la Editorial Claridad, que por circular en América Latina es muy probablemente a la que tiene acceso Marín Cañas.

En una de sus *aguafuertes*, el periodista y escritor Roberto Arlt elogia la traducción de Yunque y cataloga a la novela de Remarque como una de las obras más “revolucionarias” porque provoca “un horror lleno de repugnancia por la guerra”, destacando que su mérito es transmitir la fuerza del “monstruoso cañón” y sus secuelas en quienes terminan “despedazados” (410). El hecho de que periodistas como Arlt escriban y reseñen la traducción de la novela de Remarque muestra cómo en la Ciudad Letrada latinoamericana esta obra se conoce y se comenta.

En un lector que desconozca este contexto puede surgir una pregunta obvia. ¿Por qué Marín Cañas anuncia *El infierno verde* como un relato que ha pasado por el tamiz del idioma alemán? ¿Por qué simplemente no dice que va a publicar el manuscrito original que, de todas maneras, ha sido escrito en español por un soldado paraguayo? La respuesta

se puede conjeturar, precisamente, a partir del hecho que, al buscar una asociación con una novela alemana como *Sin novedad en el frente* —con la que los lectores de su diario pueden estar familiarizados—, Marín Cañas quiere redituvar el prestigio literario de la obra de Remarque dando una capa de legitimidad a su propio texto.

Además, Marín Cañas quiere instigar en sus lectores una reacción de rechazo en contra la guerra, como la que ha surgido internacionalmente a partir de la obra de Remarque. Por su familia española y haber estudiado varios años en Segovia, Marín Cañas se mantiene especialmente al tanto de la literatura, la historia y la actualidad europeas. Cuando le confiesa a un grupo de amigos que tiene como proyecto escribir *El infierno verde*, afirma su desacuerdo con la guerra del Chaco y la compara con la acometida bélica de España contra los marroquíes, acontecida en Annual, en 1921: “Es una guerra tonta, estúpida, como las campañas que el ejército español tuvo que realizar hace algunos años contra las cábilas beduinas y los mehalas marroquíes, contra Mehamed el Mizzian y contra el Abd-el-Krim, que cubrieron de gloria a varios cuerpos del ejército y a muchos generales y oficiales, pero desangraron económicamente a España y llevaron luto a muchos hogares” (Tinoco 3). Es decir, Marín Cañas no sólo encubre las técnicas periodísticas con las cuales construye su relato de guerra sino también su propia postura editorial de oposición al enfrentamiento armado, que filtra en boca de varios personajes de su novela, quienes se preguntan sobre la razón de la contienda.

El 3 de enero de 1935, el diario *La Hora* anuncia la publicación de *El infierno verde*, un “formidable y palpitante documento humano” ilustrado con fotografías («El infierno verde en el siglo XX» 7). El anuncio, incluido en las páginas interiores del

vespertino, describe al relato como el diario de un soldado paraguayo anónimo. No sin modestia, el periódico alerta a sus lectores: “¡Esté atento! ¡No deje de leerlo! ¡Lo más sensacional que se ha escrito!” («El infierno verde en el siglo XX» 7). En los días siguientes *La Hora* continúa con su campaña anunciando a sus lectores el relato exclusivo: “¡El terrible drama en la jungla paraguaya!... Traducido del alemán especialmente para LA HORA... No se lo pierda” («El infierno verde» 8). Al introducir en estos anuncios frases y palabras como “¡Esté atento!”, “sensacional” y “terrible drama”, Marín Cañas está lanzando un anzuelo a sus lectores. A través del sensacionalismo que pueden provocar estas palabras, pretende incitar el morbo, explotando lo que Román Gubern cataloga como una búsqueda voluntaria del miedo y de las sensaciones crueles que en los seres humanos puede ser una fuente de gratificación y de gozo (284).

El folletín sale publicado a partir del 14 de enero y continúa diariamente hasta el 20 de marzo de 1935, en un total de 56 entregas. En estos momentos la guerra del Chaco está en plena lucha y no es sino hasta meses después que Bolivia y Paraguay proponen la tregua y firman el armisticio.⁶⁷ Además del texto, el folletín incluye fotografías verdaderas de la guerra publicadas en Alemania a fines de 1934 por las revistas *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Uhu* y *Das Magazin*.⁶⁸ Marín Cañas recorta estas fotografías y las reproduce en *La Hora* probablemente sin el conocimiento ni autorización de las revistas

⁶⁷ El armisticio de la guerra del Chaco fue firmado el 13 de julio de 1935.

⁶⁸ La revista alemana *Berliner Illustrierte Zeitung* publica un reportaje sobre la guerra del Chaco en diciembre del año 1934. Según el crítico Ramón Luis Acevedo, este material de prensa llegó a las manos de Marín Cañas gracias a Mario González, un escritor amigo de Costa Rica, quien le habló del reportaje y le entregó una copia de la revista.

alemanas. Algunas de estas imágenes son del experimentado fotoperiodista Willi Ruge, enviado al Chaco como fotógrafo corresponsal.⁶⁹ El 22 de noviembre de 1934 la revista *Berliner Illustrierte Zeitung* publica un reportaje fotográfico de Willi Ruge, titulado “Krieg in der grünen Holle”, que en español se traduce como “Guerra en el infierno verde” (9). Aquí hay un espectro de plagio de Marín Cañas pero también de pastiche o bricolaje.⁷⁰

Este es un detalle fundamental ya que, como lo explica el crítico Joan Fontcuberta, la fotografía es un medio para salvaguardar la precariedad de la memoria (57). Recordar es un proceso en el que se seleccionan ciertos capítulos de la experiencia y se olvidan otros. La fotografía sirve para cubrir ausencias, detener el tiempo y preservar un andamiaje de mitologías personales. Pero sobre todo, la fotografía es una constatación de la experiencia, es una evidencia. Al insertar las fotografías de Willi Ruge en su relato, Marín Cañas quiere reforzar la verosimilitud del texto, hacerlo pasar por un testimonio verdadero, mostrando imágenes que evidencian las heridas, la destrucción y las marcas que deja la guerra en los seres humanos. Es decir, quiere encubrir la ficción con un velo de reporte periodístico.

Como lo explica Benjamin, “la obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida” («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» 27). En esta operación de recorte, Marín Cañas le da un nuevo sentido a las imágenes, resemantizándolas. El

⁶⁹ En su libro *Regarding the Pain of Others* (2003), Susan Sontag resalta el trabajo que hizo en la guerra del Chaco el fotoperiodista alemán Willi Ruge, “whose superb close-up battle pictures are as forgotten as that war.” (36). Ruge trabajó como fotógrafo también tanto en la Primera como en la Segunda Guerra Mundial.

⁷⁰ También en la época circula en América Latina un libro en portugués sobre el Amazonas titulado *O inferno verde*, de Alberto Rangel, prologado por Euclides da Cunha.



Ilustración 9. Arriba: portada de la revista alemana *Berliner Illustrierte Zeitung* del 15 de noviembre de 1934. Abajo: anuncio de *El infierno verde* en las páginas *La Hora*, en enero de 1935, con la misma foto recortada de la publicación alemana. Fuentes: Biblioteca de la Universidad de Rochester y Biblioteca Nacional de Costa Rica.



Ilustración 10. Reportaje gráfico del fotógrafo Willi Ruge en la revista alemana *Berliner Illustrierte Zeitung*. El reportaje lleva como título “Krieg in der grünen Hölle”, que en alemán significa “Guerra en el infierno verde”. Fuente: Universidad de Rochester.

artificio de Marín Cañas recuerda otra operación de recorte que en 1924 hace en Colombia José Eustasio Rivera cuando en su novela *La vorágine* publica su propio retrato, haciendo creer a los lectores que era la foto del protagonista de la narración, Arturo Cova. Este proceso de apropiación y relectura no es una excepción sino una constante en el periodismo. El escritor español Juan Luis Cebrián recuerda que en el siglo XX, muchos periódicos españoles tenían secciones de “recorte”, integradas por

periodistas veteranos, quienes se dedicaban, literalmente, a recortar con tijeras secciones de otras publicaciones para después republicarlas en sus propios diarios (Mainar 11).

Al insertar las fotografías verdaderas en su texto ficticio, Marín Cañas recurre a una técnica dadaísta de extrañamiento del objeto. Hay que apuntar, sin embargo, que la estética de Marín Cañas está lejos de ser exclusivamente dadaísta.⁷¹ En todo caso, con esta técnica de extrañamiento, el contenido de las fotos se trastoca y adquieren una nueva relación con quienes ahora las miran impresas en Costa Rica como parte del diario *La Hora*. Su publicación en un nuevo contexto modifica su valor original, convirtiéndose en un respaldo de la especulación estética de Marín Cañas. La fotografía entonces pasa de ser una evidencia a una videncia, una proyección, una visión de posibles acciones futura, ya que, sin decirlo expresamente, Marín Cañas sugiere que si se escoge la vía militar para resolver conflictos, la guerra que ha estragado a Bolivia y Paraguay puede también llagar y desangrar de forma idéntica a Costa Rica. Como lo explica Fontcuberta, las formas familiares del mundo encubren otra realidad y todo –incluida la fotografía– es una ilusión, un descubrimiento y una invención (68).

Cuando *La Hora* comienza a anunciar la publicación de *El infierno verde*, Marín Cañas todavía no ha escrito el texto. Los anuncios generan una gran expectativa y los lectores comienzan a preguntar por la fecha de la primera entrega. El director contesta con evasivas y continúa publicando el aviso: “Había dicho que iba a publicar un libro y el libro no existía, había que hacerlo; el que tenía que hacerlo era yo, desgraciadamente”

⁷¹ Más bien, como lo apunta Álvaro Quesada Soto, la estética de Marín Cañas es una mezcla de estilos y géneros “que abarca desde la estilización paródica del reportaje y la crónica periodísticas o el cuadro costumbrista, hasta el barroco español del siglo de oro, la picaresca, el melodrama y la novela romántica decimonónicos, diversas vertientes de la novela realista o la novela social, el periodismo, la literatura trivial, el cine o diversos procedimientos y recursos experimentales de la modernidad vanguardista” (7).

(Molina Mena 14). Entonces, con la presión del cierre periodístico (deadline), comienza su proceso de creación literaria. Para escribir su novela realiza una tarea idéntica a la que practica para escribir sus reportajes: recopila los datos fácticos y luego organiza la información. Marín Cañas reúne los cables de noticias para tener claro el movimiento de los ejércitos de Paraguay y Bolivia y en una tienda de libros usados en la ciudad de San José encuentra un viejo volumen que describía a la ciudad de Asunción, sus calles y sus mercados.

Marín Cañas recuerda su inmersión en la escritura de *El infierno verde*: “Me senté a la máquina de escribir. Hice un esfuerzo para escribir un trozo que contuviera el estilo, el tono y el paisaje... dos meses sin levantar la cabeza” (Acevedo 402). Sus compañeros de *La Hora* recuerdan cómo después del trabajo periodístico normal del día, el director se sentaba, a altas horas de la noche, para escribir la novela frente a su máquina Remington (Zavaleta 3). Lejos de aislarse en un espacio apartado, solitario y sin interrupciones, como una biblioteca o el despacho de su casa, Marín Cañas permanece dentro del diario, creando literatura en un ambiente donde son comunes los ruidos, las conversaciones y las distracciones que pueden “contaminar”, modificar e influenciar ese “estilo” y ese “tono” que pretende lograr en su narración.

En esa misma máquina Remington donde redacta noticias durante el día, escribe su novela por la noche. Este vaivén entre la escritura periodística y la literaria, presente en muchos periodistas escritores, está sintetizado en una línea de un poema de José Martí: “Ganado el pan: hágase el verso” (16). El periodismo es visto como un trabajo intelectual, como una forma de generar un ingreso económico, un salario; mientras que la

literatura, supeditada a la jornada diaria, se escribe después, aunque, comúnmente, en el mismo espacio del periódico.

La creación de *El infierno verde* es un proceso, una poiética, una construcción donde Marín Cañas se apropia de fuentes periodísticas, como los cables y las fotografías, para darles una nueva interpretación. Como lo explica De Certeau: “Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente” (XLII). El escritor aprovecha sus fuentes que caza dentro del espacio del diario para añadirles elementos de su propia experiencia y “fabricar” un nuevo producto escriturario.

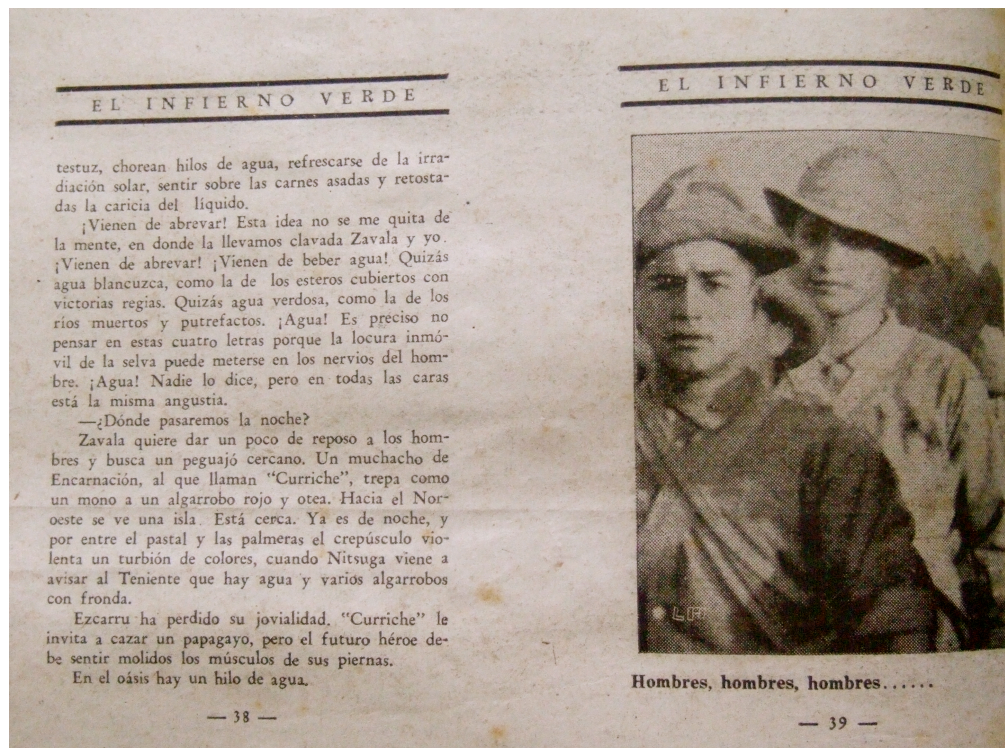


Ilustración 11. El folletín *El infierno verde* de Marín Cañas, publicado por el vespertino *La Hora*, con una de las fotografías de Willi Ruge. Fuente: Biblioteca Nacional de Costa Rica.

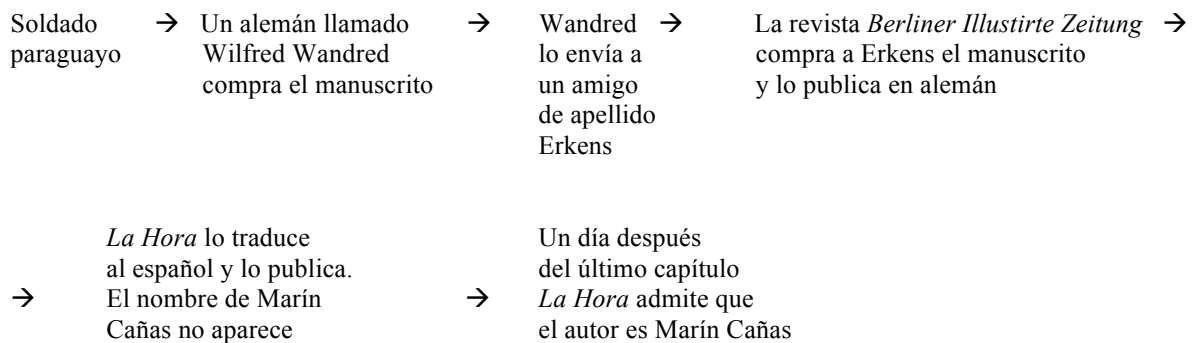
Tras el éxito de lectura de las primeras entregas del relato, Marín Cañas recibe un regalo inesperado que llega en un paquete al diario *La Hora*. El ministro de Educación de Costa Rica, Teodoro Picado, intuyendo que el diario del soldado paraguayo es una ficción, le envía a Marín Cañas un libro que tenía en su poder gracias a sus contactos políticos. Es una copia de los apuntes del Estado Mayor Boliviano, en el cual se describen el tipo de armamento, los movimientos del ejército boliviano y detalles específicos de la guerra, como los problemas de acceso al agua. Marín Cañas lee ávidamente esta información y toma en cuenta muchos de estos datos cuando escribe las próximas entregas de la serie.

Al incorporar este documento oficial boliviano junto con los otros datos fácticos a su acervo de fuentes, el autor forja como un artesano, al decir de De Certeau, la economía cultural dominante, moldeando “las innumerables e infinitesimales metamorfosis de su autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y sus reglas propias” (XLIV). En este proceso, Marín Cañas realiza un “escamoteo”, es decir, de cierta manera su nuevo producto es un acto de resistencia, utiliza representaciones de la guerra verdadera y le imprime su propia indignación y oposición a la lucha armada para producir un nuevo mensaje, en este caso, antibélico.

En su artificio para parecer verosímil, el folletín de Marín Cañas explica cómo el manuscrito del soldado paraguayo ha viajado de mano en mano hasta Alemania, donde es publicado por la revista *Berliner Illustrirte Zeitung*. Este dato es en parte verdadero y en parte falso, ya que si bien la revista ha publicado varios reportajes sobre el Chaco, de donde Marín Cañas toma el título para su relato, nunca ha traducido ningún diario de un

soldado paraguayo. El nombre de Marín Cañas nunca aparece relacionado con el texto y no es sino hasta un día después de la última entrega de la serie que *La Hora* decide revelar quién es el verdadero autor del relato.

Tabla 1. Trayectoria vectorial del manuscrito según el folletín publicado en *La hora*.



En lo que respecta al formato del folletín, es importante destacar cómo la diagramación de *El infierno verde* dentro del diario *La Hora* emula la forma de un libro. Cada nueva entrega del texto se imprime en dos páginas a contracara en un recuadro de la parte inferior del periódico. Este recuadro está aislado de la publicidad y las noticias informativas del día. De manera que los lectores pueden recortar ese recuadro y coleccionar cada día la entregas de la serie. En cada folio del recuadro hay diagramadas dos páginas que tienen una paginación propia para el folletín, diferente a la paginación



Ilustración 12. *El infierno verde* se imprime en un recuadro aislado del resto de la información noticiosa y publicitaria del diario *La Hora*. El diseño imita la diagramación de dos páginas de un libro. Los lectores pueden recortar el recuadro y coleccionar las entregas. Fuente: Biblioteca Nacional de Costa Rica.

del diario. Es decir, en esta imitación de discursos, el diario del soldado mimetiza la forma de un libro, no sólo en sus formas narrativas sino también en la apariencia de su publicación.

El 21 de marzo de 1935, justo un día después de haberse impreso el último de los episodios del folletín de *El infierno verde*, el vespertino *La Hora* revela en su primera página que el texto es una ficción y que el autor no es un soldado paraguayo anónimo sino el director del periódico, José Marín Cañas. El autor explica, años más tarde, que ante el engaño, la reacción de muchos sectores intelectuales de Costa Rica fue de ira. “Casi me matan”, recuerda Marín Cañas (Molina Mena 19). Al comentar su paso como director de *La Hora*, el periodista escritor confiesa que con muchos de sus publicaciones el diario provocó escándalos “por la audacia y la travesura de los redactores. Nos burlamos hasta de nosotros mismos” (*Valses nobles y sentimentales* 140). En este sentido, la audacia, la burla y la travesura, más que maniobras lúdicas discursivas, es una ruptura con las premisas de verificabilidad del periodismo, una transgresión de las reglas que supuestamente prohíben la invención en los periódicos.

Esta ruptura, y el éxito de lectura y de ventas que provoca el diario apócrifo dentro del diario sensacionalista no pasan desapercibidos y llaman la atención de la Editorial Espasa-Calpe («“El infierno verde”, obra de José Marín Cañas» 1). En ese mismo artículo donde se confiesa la autoría de Marín Cañas, *La Hora* anuncia que la editorial española ha decidido imprimir en Buenos Aires el texto íntegro de *El infierno verde* y publicarlo como novela. De manera que la narración, que había sido anunciada

como testimonio verdadero, comienza su tránsito efectivo hacia su publicación como novela.

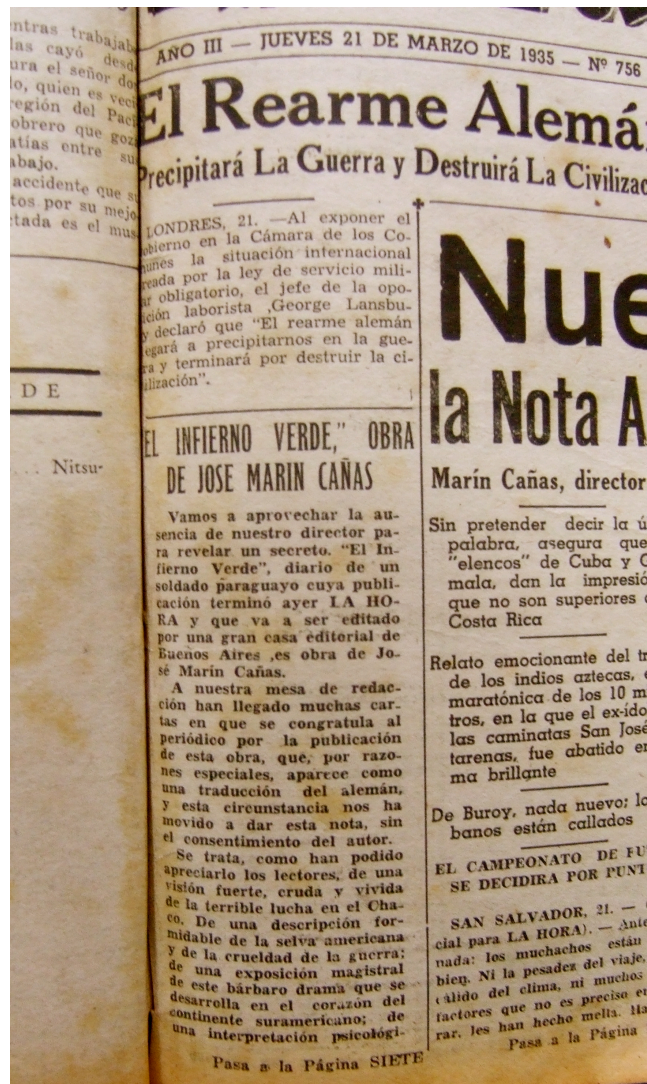


Ilustración 13. El diario *La Hora* admite en su primera página que el relato del soldado paraguayo es una invención de su director, José Marín Cañas. Fuente: Biblioteca Nacional de Costa Rica.

El Chaco y la cacería

La novela *El infierno verde* comienza a circular en España y América Latina a finales de 1935 en una edición de 216 páginas de la Editorial Espasa-Calpe. En esa primera edición, bajo el título principal se incluye un subtítulo entre paréntesis: “(la guerra del Chaco)”. La inclusión de estas tres palabras encapsuladas es una aclaración para especificar a los lectores que la novela tiene como escenario un acontecimiento real que en aquel momento es de dominio público gracias a la prensa y diversas manifestaciones de la cultura popular.

La palabra “chaco” debe su etimología al vocablo quechua “chaku”, que denomina un tipo de cacería colectiva practicada por los antiguos indígenas de esta región suramericana, en la cual reunían al ganado cercándolo (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 512), para seleccionarlo, trasquilarlo e imprimirle una marca (Yaranga Valderrama 34). La cacería que significa la guerra del Chaco deja como marca el trágico privilegio de ser la guerra más sangrienta en el continente americano durante el siglo XX. De ahí que el hecho de incluir expresamente como subtítulo las palabras “la guerra del Chaco” es una forma de atraer y a la vez dar una información contextual y extratextual a los lectores.

La novela *El infierno verde* tiene dos estructuras principales: cuatro paratextos y 24 capítulos. Es probable que ésta sea una coincidencia, pero el número de capítulos evoca los 24 cuadros por segundo de una película de cine. Como queda dicho, la novela está inspirada en unas fotografías que el autor recorta y la narración del texto –así como su fluidez– es altamente cinematográfica. La presencia y la influencia del cine en la vida

de Marín Cañas es una constante, ya que de joven trabaja como violinista en teatros de la ciudad de San José durante funciones de películas mudas y durante buena parte de su edad adulta es gerente de una empresa de distribución de filmes. Es posible que también para esta época, Marín Cañas haya leído la novela y visto la versión cinematográfica de *Sin novedad en el frente*, producida en Hollywood y distribuida internacionalmente desde 1930.

En *El infierno verde* la composición y el ensamblaje de los capítulos recuerdan al lenguaje cinematográfico ya que la narración ubica al lector en una inmediatez del relato a partir de su propia subjetividad como si estuviera frente a una pantalla de cine; además, el argumento no está narrado en una concatenación lógico-causal sino en un montaje o asociación de secuencias, escenas e imágenes, con cortes intempestivos de planos, ritmos y focalizaciones, donde se incluyen regresiones temporales o *flashbacks* y la repetición anafórica de ciertas palabras, frases o párrafos (Quesada Soto, «Experimentación discursiva e hibridación genérica en *El infierno verde*» 14).

A pesar de la importancia del componente visual en la producción escrituraria periodística de *El infierno verde*, la edición de Espasa-Calpe no incluye las fotografías que sí habían complementado al texto en el folletín. Esto se debe a varias razones. En primer lugar, los derechos de autor de las fotografías de Willi Ruge, que probablemente Marín Cañas no había pagado cuando las inserta en *La Hora*, que termina siendo un éxito de ventas. Y en segundo lugar, que ahora su texto es publicado en formato de libro, de manera que no necesita de imágenes como evidencia para darle validez a su relato, impreso ahora como novela.

El primero de los cuatro paratextos de *El infierno verde* no tiene título. Es una pequeña carta introductoria fechada el 27 de abril de 1935, donde el autor desautoriza su autoría. Al igual que en la novela analizada en el primer capítulo de esta tesis, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* de Lima Barreto, y siguiendo una tradición de larga data, Marín Cañas recurre al tropo del manuscrito encontrado, ya que comienza el relato negando ser el autor de la novela y contando que él, como periodista, es más bien un intermediario que recibe el texto de otras manos.⁷² Es una estrategia “lúdica” que esconde al “autor implícito”, quien camufla con ropas de un soldado paraguayo su propia oposición a la guerra del Chaco.

El autor implícito representa las reglas y los valores del texto y satisface la presunta necesidad del lector por saber cuáles son los valores del autor y qué es lo que le quiere hacer creer. El crítico Wayne Booth define al autor implícito como un “second self” (67), o en otras palabras, “an ideal, literary, created version of the real man” (75). Es decir, Booth antropomorfiza esta función del autor implícito (mientras que para Seymour Chatman, el autor implícito consiste en el conjunto de códigos con que se codifica la lectura). De esta manera, a través de la retórica, el texto impone su intención sobre el “lector implícito”. Para Booth, el autor tiene la obligación de ser tan claro como sea posible sobre su posición moral (389). Marín Cañas, sin embargo, opta por la ambigüedad e intenta confundir a los lectores, sugiriendo una autenticidad testimonial que en realidad es ficticia.

⁷² En su segunda novela, *Tú, la imposible* (1931), Marín Cañas introduce el mismo artificio. En el prólogo, explica que ha encontrado el texto de esta novela por accidente. Una noche, tras un concierto de ópera, el empleado del guardarropa del teatro le da por error un abrigo que no es el suyo y en uno de los bolsillos Marín Cañas dice haber encontrado el manuscrito de la novela (*Tú, la imposible* 16).

Más bien, Marín Cañas, camuflado en las ropas y voz del soldado narrador, se adentra en la “pira funeraria” benjaminiana ejerciendo, al mismo tiempo, la doble función de comentarista y crítico ya que no sólo describe las cenizas y los restos de la guerra sino también se adentra en el enigma del fuego mismo del conflicto, preguntándose sobre su razón de ser (Benjamin, *Selected Writings* 298). Al asumir primero el papel de comentarista, el narrador del paratexto explica que mientras regresaba de un viaje a Suramérica –sin especificar a qué país o países– a bordo del barco Aconcagua conoce a un alemán llamado Herbert Erkens, quien le cuenta que un compatriota suyo le ha enviado un manuscrito de un soldado paraguayo caído. Marín Cañas lo examina y muestra gran entusiasmo por el texto, por lo que Erkens se lo regala, aduciendo que prefiere librarse de un peso en su equipaje.

El juego de velos y embustes de la narración continúa en el segundo paratexto. Este nuevo paratexto es una supuesta carta en alemán escrita por Wilfred Wandrey a Herbert Herkens, cuyo apellido está ahora con hache, un detalle (¿error?) que aparece en la primera edición pero que Marín Cañas corrige para las ediciones sucesivas. El origen de esta alteración puede ser un indicio de las erratas que se usualmente se cometen con la presión del cierre diario en un periódico, ya que, como queda explicado, el texto de la novela se escribe originalmente como folletín para el vespertino *La Hora*, donde se publica diariamente como una serie; y tras su última entrega, Marín Cañas envía el texto a Argentina para su edición como novela, algo que deja poco espacio para la revisión y la relectura que eviten posibles errores tipográficos.

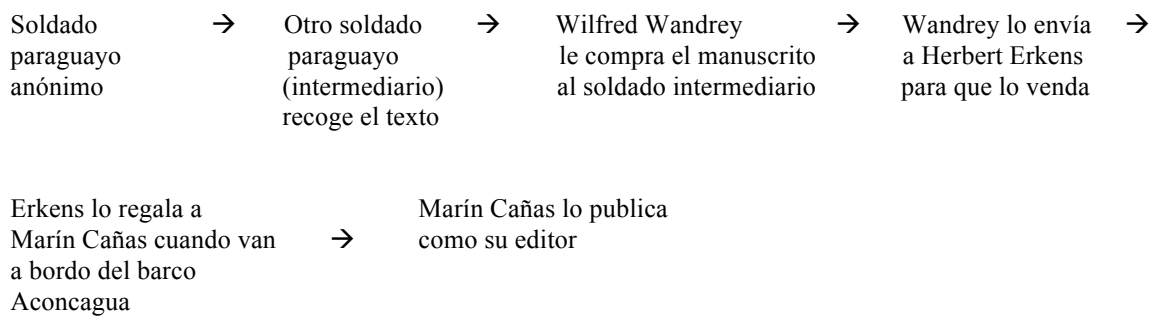
Después de la carta en alemán, aparece el tercer paratexto, la traducción al español de la carta en alemán. En esta carta, Wandrey le explica a Erckens cómo le compra a un soldado paraguayo herido en el frente un “cuaderno de impresiones”. La palabra “impresión” tiene que ver con imprimir, dejar una huella, marcar. Una “impresión”, además, es una opinión, un juicio o la sensación que produce algo. Precisamente Marín Cañas quiere transmitir sensaciones de repulsión sobre la guerra. En el paratexto, Wandrey le pide a su amigo que intente vender el manuscrito a algún periódico alemán. El soldado que le da el texto, según dice, le asegura que pertenecía a un compañero muerto de sed en la guerra del Chaco. La forma en que Marín Cañas construye esta argumentación evoca algunas formas narrativas del siglo XIX, en el sentido de sugerir una ausencia de mediación entre el referente y el texto, exponiendo interesantes relaciones con la historiografía romántica y la novela realista. En *Between History and Literature*, Lionel Gossman explica cómo es común que en el siglo XIX el narrador sea presentado un reportero que hace un recuento de lo que ha pasado.⁷³ Es decir, Marín Cañas pertenece a una estética que combina rastros del siglo XIX con técnicas del siglo XX.

En el pasaje anteriormente señalado es evidente cómo hay un afán de lucro detrás del manuscrito, la letra tiene un valor de cambio. Aquí hay un juego en el supuesto cambio de la venta al regalo. Aunque parece que al final no hay lucro, sí que lo hay, ya que, si bien no son los alemanes quienes generan una ganancia económica con la

⁷³ Gossman explica: “the dominant feature of both fictional and historical narrative in the nineteenth century is the replacement of the overt eighteenth-century persona of the narrator by a covert narrator, and the corresponding presentation of the narrative as unproblematic, absolutely binding. The nineteenth-century narrator appears as a privileged reporter recounting what happened” (244).

publicación, es Marín Cañas, el personaje del texto, quien embolsa la ganancia, además de Marín Cañas el autor, quien primero lucra con el folletín y más tarde con la novela. De hecho, Marín Cañas es el único escritor costarricense que durante buena parte del siglo XX cobra derechos de autor en el extranjero, gracias a *El infierno verde* (Alvarado Gutiérrez 31).

Tabla 2. Trayectoria vectorial del manuscrito según la novela *El infierno verde*



El cuarto, y último paratexto, es un relato de menos de una página con frases y elipsis que tienen un tono poético. A primera vista parece un texto inconexo pero en realidad es una colección de frases que aparecen más adelante, cada una de ellas, en distintas partes de la novela. De manera subrepticia, este paratexto se asemeja al resumen de títulos y noticias fragmentadas que los periódicos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX publican en la primera página de los diarios. Este paratexto es un pastiche en el

sentido tradicional de la palabra, que implica la imitación de otros estilos o géneros. En este caso específico, imita al resumen enmarcado en la portada de un diario.

Si bien esta página está conformada por distintas frases, separadas por elipsis, Marín Cañas logra una unidad poética en su conjunto. Una parte de esta sección dice: “Soy un viento amarrado. Quedaré tendido sobre la polvareda de la Gran Selva. Y mis treinta años, repletos como un odre de violencias y de rebeldías, quedarán arrugados sobre la absorción del Chaco” (*El infierno verde* 13). La imagen del “viento amarrado” es una figura antigua, retomada por Nietzsche, que se centra en la idea de capturar el viento. Esta imagen está abierta a muchas interpretaciones, entre ellas ontológicas. Pero también puede ser una pista que evoca la realidad que vive Marín Cañas como periodista, ya que su trabajo en el diario, como el viento, es pasajero y efímero: escribe a diario para leerse en un diario. Esta escritura está atada al presente, anclada en una retórica de proximidad practicada en el periodismo. En este oxímoron del viento amarrado, puede subyacer la tensión interna de Marín Cañas, una dualidad, una contradicción y, al mismo tiempo, una frustración, ya que aspira a la libertad estilística literaria (el viento) pero está restringido ante la imposibilidad de lograrlo plenamente por los moldes periodísticos (el Chaco) que amarran a la letra. Es así cómo su violencia y su rebeldía escriturarios son absorbidos por el periodismo.

Para darle verosimilitud a su relato, Marín Cañas aprovecha para su novela datos, difundidos a través de la prensa, en los que se describe las condiciones climáticas extremas que enfrentan los soldados en el Chaco y que son reportadas en informes

oficiales escritos por militares que participan en la campaña.⁷⁴ El investigador Alfredo Seiferheld publica el siguiente testimonio de un teniente coronel paraguayo: “En el Chaco llueve sin cesar de diciembre a mayo, y no cae una sola gota de agua de junio a noviembre. A mediados de diciembre, el hombre pregunta, calado de agua y hastiado de barro: ¿cuándo dejará de llover? Y a mediados de junio, invadido de polvo fino del bosque, la choza y el alma: ¿cuándo caerá siquiera una llovizna?” (17).

En *El infierno verde* hay una constante referencia a esta adversidad climática a la que aluden los textos oficiales e históricos: “La sed se nos pega a las gargantas, el polvo se nos mete en las narices, el esfuerzo nos derrota los tendones” (Marín Cañas, *El infierno verde* 62). Aquí se nota cómo el entretendido entre la historia oficial y la ficción es una estructura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, de manera que la historia y la ficción se concretizan al tomar prestadas las intenciones del otro. De esta manera, Marín Cañas recurre a su acervo de fuentes históricas y noticiosas para recrear en su novela la tensión política entre Bolivia y Paraguay.⁷⁵

⁷⁴ Una importante revista de Bolivia, hizo un recuento, aunque limitado y fragmentado, de recortes de periódicos y notas de agencias de noticias en español que dan una idea de la magnitud mediática del conflicto. Para más detalles consultar “Recortes de prensa de la guerra del Chaco” en: *Signo*, Mayo-Diciembre 1995, p. 237-307.

⁷⁵ Durante años Bolivia hierva en un debate político interno: la sucesiva pérdida de tierras desde el siglo XIX ante vecinos como Chile, Brasil y Perú empuja a diversos sectores del país a buscar una salida al océano Atlántico, pero se interpone el Chaco Boreal. Para Paraguay, que ya tiene asentamientos en la zona, la guerra representa una afrenta a su soberanía y un tema de orgullo nacional. La disputa por las tierras del Chaco datan de tiempos coloniales y los roces entre bolivianos y paraguayos por este territorio se reavivan en 1928 en sucesivas tensiones fronterizas, hasta que la guerra estalla en 1932. Como lo explica Waltraud Q. Morales, la ambigüedad limítrofe del Chaco data del siglo XVI y al momento de ganar independencia de España, tanto los nuevos gobiernos de Bolivia como de Paraguay reclamaron su jurisdicción sobre estos territorios. Sin embargo, la escasa población y la gran distancia entre los pocos asentamientos humanos del Chaco hizo que los reclamos se mantuvieran en punto muerto hasta la década de 1860. Bolivia basaba sus reclamos en que los territorios que antes habían sido de la entidad política colonial predecesora, la Audiencia de Charcas, tenían que serle transferidos. Mientras que Paraguay sostenía que tenía derechos sobre aquellas tierras por poseer allí exploraciones y asentamientos (*A Brief History of Bolivia* 103).

Durante los tres años en que se lucha la guerra del Chaco se efectúan cruentas batallas por la posesión de fortines limítrofes en la nebulosa frontera en disputa, entre ellos Boquerón y Nanawa, donde se libran batallas decisivas que Marín Cañas también describe en detalle en su novela, en los capítulos VI, VII y XVI. Las balas y la artillería pesada provocan un gran número de bajas pero la lista de víctimas crece exponencialmente por causa de un enemigo colateral: miles de soldados, de ambos bandos, mueren de sed en el desierto selvático por la falta de agua.⁷⁶ Es precisamente ese dato verdadero el que Marín Cañas escoge para relatar una de los principales problemas que enfrentan sus personajes que, además, genera el desenlace trágico de su personaje protagonista.

El camuflaje y sus personajes

La novela de Marín Cañas arranca con una referencia a la naturaleza: “El río, temblón en la oscurana, se injerta entre dos sombras” (17). Como en las novelas del género de la tierra (valga decir *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* o *Doña Bárbara*), *El infierno verde* muestra a una naturaleza imbuida de un espíritu animado y oscuro, inestable, impredecible y sombrío.

El Chaco posee vida propia y tiene una fuerza impresionante que influye en el comportamiento humano: “A un lado, el río. Debajo, la ciénaga. Al frente, hasta la muerte, el Chaco. Es como un gran pedazo de dolor” (18). En algunos casos, la

⁷⁶ Marín Cañas le dice al crítico Esaú Molina que mientras leía los cables sobre el conflicto del Chaco se dio cuenta que “la tónica predominante de esta guerra es la sed” (Molina 14).

naturaleza, en la novela de la tierra, permite el desarrollo completo de las capacidades individuales. Pero también, como en este relato, termina por imponerse a los seres humanos, arrasando, con su fuerza independiente y superior. Es así como el Chaco (que “desorienta” y “no tiene caminos”) rasga, seca, enloquece y consume.

En la primera escena de *El infierno verde*, el narrador y un antiguo empleado de su hacienda familiar caminan, en medio de una columna de soldados, tras reencontrarse en la selva. El ex empleado es un viejo indio guaraní de nombre Nitsuga, un anagrama formulado con la palabra *Agustín*. Al ser Marín Cañas violinista, es probable que por su formación musical haya tomado este nombre del guitarrista y compositor paraguayo de origen guaraní Agustín Pío Barrios, conocido en América Latina en las décadas de 1920 y 1930, quien usaba el pseudónimo artístico de Nitsuga Mangoré.⁷⁷

En *El infierno verde* el personaje del indio Nitsuga es una figura paternal que protege al protagonista en dos momentos clave: primero, en su niñez, cuando crece en la hacienda familiar y luego en su etapa adulta, en la guerra del Chaco. El narrador lo describe, estereotípicamente, como un indio melancólico, leal y callado. Su fisonomía está delineada con trazos metamorfoseados ya que Nitsuga tiene “manos de piel de desierto” (19), en su “cara de palo no hay expresión alguna” y su cuerpo está “repleto de roca áspera y salada” (76). Es decir, el narrador, lejos de humanizarlo, le otorga características propias de la tierra.

⁷⁷ En el primer tercio del siglo XX, el guitarrista y compositor paraguayo Nitsuga Mangoré cobra fama internacional y en la década de 1930 emprende varias giras de conciertos en América Latina y Europa, en las que incluye a Costa Rica (Godoy y Szarán 104).

Esta operación va más allá de una mera comparación ya que el indio es considerado una prolongación humana de la selva: “Nitsuga, en el comienzo de la selva, es un pedazo de ella” (51). Este indio guaraní se camufla camaleónicamente con la aridez del Chaco, se convierte en una extensión de la naturaleza y muestra, a lo largo de la novela, una resistencia corporal mayúscula, parecida a la fuerza del imponente del paisaje. El personaje de Nitsuga representa para el protagonista una dimensión paternal y, a la vez, religiosa. Cuando el soldado narrador va a ser operado, tras ser herido en combate, dice estas palabras bajo los efectos de la anestesia: “nitsuga (sic) eres mi padre” (172). El indio guaraní es entonces un padre simbólico que reemplaza al padre genético, es una figura totémica que lo protege pero que a la vez le ofrece una lealtad y una sumisión totales, casi de esclavo. A su vez, el soldado narrador responde poniendo en Nitsuga su fe en los momentos más difíciles de los enfrentamientos. En *Tótem y tabú* Sigmund Freud explica que un tótem es un animal, una planta o una fuerza natural que se halla en una relación particular con un grupo. El tótem, dice Freud, es tanto el antepasado de un clan como su espíritu protector (9). Nitsuga, como imagen totémica, representa a la etnia guaraní, su idioma, su cultura y su pueblo, junto al cual el protagonista se siente protegido y por el cual siente una profunda admiración y devoción, así como también lástima al ver cómo son menospreciados por la élite blanca.

En *El infierno verde* hay una constante referencia a vocablos en guaraní, que marcan una impronta lingüística de extrañeza y acentúan la verosimilitud de la historia,

dada la importancia social y cultural de esta lengua en ambos países.⁷⁸ Por ejemplo, en el texto se encuentran palabras como *che* (yo), *cusuví* (remolino), *guaicurú* (hormiga carnívora) y *Mbói chiní* (víbora de cascabel). Marín Cañas pone en boca del soldado estas palabras haciendo pensar al lector que el protagonista domina el guaraní. En el relato se explica que el soldado es producto del mestizaje, ya que, por un lado, su madre es indígena, mientras que su abuelo y su padre –a quien casi no menciona– son blancos.

Marín Cañas tiene un cuidado extremo de evitar que en su texto se filtren costarriqueñismos o un lenguaje que despierte sospechas en los lectores y delate que desconoce *in situ* el territorio del Chaco. De ahí que incluye, dosificadamente, un léxico de la zona que adquiere a través de su investigación periodística, como nomenclatura de la fauna (“quebracho”, “pirizal”), toponimia verdadera (Nanawa, Falcón, Islápoli, Arce, Puerto Casado, etc.) y nombres de personajes que pueden sonar paraguayos (“Nitsuga”, “Ezcarru”, “*Curriche*”, “Delmonte”, “Ayolas”, etc.). De esta forma construye el “efecto de realidad”, a la Barthes.

En la novela, la impronta guaraní de la herencia cultural materna se ve contrarrestada por la familia paterna del protagonista, principalmente su abuelo, “un viejo coronel que tenía los ojos y la barba impregnados de tragedia” (*El infierno verde* 25). El coronel, de ideas conservadoras y racistas, niega la sensibilidad y los derechos de los indígenas, al mismo tiempo que cree firmemente en el heroísmo y en la guerra como un medio purificador. Conforme avanza el relato, el soldado se aleja cada vez más de las

⁷⁸ En Bolivia, el guaraní es uno de los idiomas oficiales. En Paraguay, junto con el español, es lengua oficial desde 1992 y buena parte de la población paraguaya aprende primero la lengua indígena y después el castellano (Ortiz Mayans 1).

ideas belicosas de su abuelo, al tiempo que acrecienta su relación de cercanía totémica con Nitsuga.

El totemismo es no solamente un sistema social sino también uno religioso ya que consiste en relaciones de respeto y de mutua consideración entre el ser humano y el tótem.⁷⁹ El propio Marín Cañas muestra una devoción religiosa hacia su padre a quien constantemente cita en su obra como un ejemplo y es a quien está dedicada *El infierno verde*. La dimensión religiosa también está presente a lo largo de la obra de Marín Cañas, especialmente en su siguiente novela *Pedro Arnáez*.⁸⁰ En todo caso, en *El infierno verde* la relación totémica es sacudida cuando Nitsuga muere, junto con otros soldados, víctima de un bombardeo aéreo. Cuando el narrador encuentra el cuerpo del indio, unas hormigas le están comiendo las pulpas de los ojos. Esta cruda imagen muestra cómo la guerra carcome y devora, arrasando la capacidad de ver y juzgar, provocando una desfiguración de los sentidos. Sin embargo, no sólo es la guerra la que consume sino también, a nivel simbólico, la naturaleza. Y esta idea de la naturaleza engullendo y aniquilando es un tópico recurrente de la literatura latinoamericana. La muerte de Nitsuga lleva al soldado a escribir: “Desde ayer me siento gigantescamente solo” (206). Esta orfandad agigantada del protagonista es el comienzo de su desorientación y de su fin.

⁷⁹ La dimensión religiosa tiene una influencia importante en la vida de este periodista escritor. Católico profeso y simpatizante de las ideologías de derecha, Marín Cañas hace una serie de referencias religiosas que se pueden rastrear en diferentes momentos en su obra. Por ejemplo, en su discurso de ingreso como miembro de la Academia Costarricense de la Lengua, compara a este foro con un templo y dice que va a ingresar a él como un “contristado feligrés”, persignándose, haciendo la señal de la cruz y diciendo: “en el nombre de Cristo, de Don Quijote y de mi padre. Amén” (*Los bigardos del ron* 121).

⁸⁰ La novela, *Pedro Arnáez* narra la tormentosa vida de un hombre que se participa en una revolución armada en El Salvador. El relato comienza con la muerte del padre del protagonista y su ruptura, a partir de ese momento, con su dimensión espiritual y religiosa para más tarde reconciliarse y reencontrarse con sus valores (Marín Cañas, *Pedro Arnáez* 262).

En el Chaco, el narrador conoce a un personaje que encaja con la visión bélica de su abuelo, Ezcarru, un “muchachito de escasos veinte años, animoso y gallardo” que se incorpora al ejército paraguayo porque quiere, expresamente, ser héroe (37).

Constantemente arenga a sus compañeros sobre el heroísmo y la necesidad de ir a pelear a uno de los principales frentes de combate, el fortín Boquerón, en el cual se encuentran atrincherados los enemigos bolivianos. Sin embargo, Ezcarru contrae paludismo y comienza su rápido declive, tanto físico como moral: “tiritita de frío metido en la brasa de El Chaco. Es grotesco este frío del pobre muchacho” (*El infierno verde* 46). Para contrarrestar el efecto de la fiebre palúdica, Ezcarru toma constantemente dosis de quinina, que terminan por dejarlo sordo. Se convierte entonces en un aspirante a héroe que habla pero no escucha. Esta característica de Ezcarru tiene una fuerza simbólica especial ya que sugiere una voz unilateral, la intolerancia y la ausencia de diálogo que provoca la guerra, en la cual los bandos enarbolan monólogos exacerbados.

El deterioro progresivo de Ezcarru se acelera con la sed y, más tarde, con la mordedura de una serpiente de coral. A través de este personaje guerrerista, el autor implícito editorializa su desdén por la violencia y la guerra, mostrando la ironía de cómo un joven que quiere dar su vida empuñando las armas muere antes de llegar a Boquerón, humillado y estragado corporalmente, sin haber tan siquiera disparado una sola bala y sin obtener su ansiado –e idealizado– heroísmo. Ezcarru cree que sus enemigos están en la otredad del exterior pero termina vencido por la fiebre y el veneno, que se extienden y lo matan desde su propio interior.

En la novela de Marín Cañas, la muerte en el campo de batalla es enfatizada como “indigna, sucia, grotesca” (82), así como “desgarradora” (121), sube “del vientre de la pampa” (163) y escolta a los soldados. En uno de sus avances, los hombres pasan frente a un cadáver del que sólo se distingue visiblemente su dentadura blanca, como si se estuviera riendo de ellos. Es la personificación de la muerte que se burla de los combatientes, de todos, sin importar que estén en el bando vencedor o en el de los vencidos. De esta manera, la muerte es la máscara que cubre, por igual, tanto a la gloria como a la derrota.

En su marcha a través del Chaco, el soldado narrador forma parte de una columna a cargo del teniente Zavala, cuyo apellido, en la primera edición de la novela aparece en unas ocasiones con “v” y en otras con “b”. Esta errata puede ser una grieta por donde se filtra el origen periodístico del texto, publicado originalmente en el diario *La Hora*. Como queda dicho, la novela se había publicado en una serie por entregas y al ser escrita con la premura periodística puede ser que en las pruebas hayan ido numerosos errores que no tienen tiempo de ser revisados. El apellido de Zavala es más tarde corregido en las sucesivas ediciones, en las cuales aparece siempre con “v”.

Zavala es un oficial que lidera a sus hombres entre dos extremos: los hunde en el tedio y la parálisis de la espera (a la expectativa de órdenes de avance) o los obliga a caminar hasta la extenuación. Sobre esta oposición, el narrador dice: “Andar en el Chaco es como comenzar a huir de él. Detenerse, pegarse a la tierra, es como comenzar a morir en él” (*El infierno verde* 58). Es decir, en cualquiera de los dos casos la guerra genera

ansiedad y dolor: en la espera hay una agonía mientras que en el movimiento hay una escapatoria ansiosa. En ambos casos el final es siempre el mismo: la muerte.

Cuando los hombres por fin atacan el fortín Boquerón, una explosión deja ciego a Zavala. Aún así, el teniente da un salto fuera de la trinchera, y con su sable en mano, a la vista del narrador, se pierde desesperado en la polvareda de la lucha. “A Zabala [sic] se lo había tragado Boquerón, tal como yo lo vi, a ras de la trinchera: dando zancadas, con las cuencas vacías, con el sable y los gritos tiesos, tal que si corriera a ensartar un rosario de estrellas” (*El infierno verde* 123). Zavala se lanza a tientas atacando ciegamente a un enemigo que cree intuir pero que está fuera de su alcance. Esta imagen es probablemente la que inspira la ilustración de portada de la primera edición de 1935. En esa ilustración se muestra a un soldado, empuñando un sable ensangrentado con su mano derecha en alto. Evocando una imagen infernal, el soldado está rodeado de llamas verdes y su rostro no es humano sino una calavera.

Esto es parte de una serie de detalles macabros también presentes en el transcurso de la narración. Uno de estos momentos se desarrolla cuando la columna de soldados del narrador camina con poca visibilidad por un campo sembrado de cadáveres. Uno de los hombres del grupo, el sargento Delmonte, grita repentinamente, captando la atención de la tropa: “Instintivamente todos nos agachamos hacia el suelo... Delmonte ha puesto el zapato sobre la panza de un cadáver” (*El infierno verde* 81). Al pisar un cuerpo inerte y hundir su bota hasta el fondo, el sargento Delmonte se sumerge metafóricamente en la muerte. Es un vaticinio del calvario inexorable, ya que en la guerra, tarde o temprano, el dolor los va a torturar, tragándolos a todos.

De hecho, poco después, una ráfaga de metralla le parte las piernas a Delmonte. El narrador asegura que, cuando lo trasladan al hospital, el sargento llevaba los “ojos estrávicos, (sic) mudos de gritar tanto” (*El infierno verde* 122). Las imágenes de Zavala, lanzándose a saltos, contra el enemigo en su propia oscuridad, y de Delmonte, hundiendo su pierna en otro cuerpo, parecen representar una especie de danza macabra. En el arte y la literatura, la imagen de la *danse macabre* es un recordatorio de lo ubicuo de la muerte y de cómo ésta acompaña a todos los seres humanos, en una procesión individual inescapable (Cuddon 204). Marín Cañas no sólo quiere recordar a sus lectores este dato ontológico inexorable sino que, además, a través de estas imágenes, muestra que, en el frente de pelea, la batalla es una danza con la muerte y la guerra acelera este final humano de forma terrible y dramática.

Ese presentimiento de un final abrupto, que tras la danza de la batalla deja un escenario de cuerpos desfigurados, hace que los soldados pierdan la fe en un futuro y olviden su pasado, que se vuelve más que nebuloso:

¿Cuántas horas? No sabemos. Para mí esta noche comenzó hace siglos.
¿Terminará? ¿Cuándo? No espero que termine nunca. Ya no tengo noción ni del tiempo que transcurre ni del que pasó. Aquí en la barricada, la vida pierde dos conjugaciones: el pasado y el futuro. A la una se la tragó la noche, el combate, el hedor y la sed. A la otra, la muerte” (*El infierno verde* 93).

En esta reflexión, el narrador señala cómo las sensaciones de la guerra transforman el sentido del tiempo: una noche puede durar siglos y parecer infinita. La barricada es un espacio que aísla a los soldados del resto del mundo. La memoria individual se desdibuja por la experiencia del combate, los aromas corporales estridentes y el deseo por beber agua. Beber se convierte en una forma de vivir y revivir. Y ahí, en la barricada, se vive

sólo en función de un tiempo, el presente. En un momento el narrador asegura: “Los minutos se alargan. Ya no tienen sesenta golpes. Son sesenta angustias” (83). Este presente, entonces, equivale a respirar y mantenerse en pie; es un *carpe diem* que se (sobre)vive con una intensidad superlativa y taquicárdica, pero no por el placer del gozo sino por el desplacer de la angustia y la zozobra.

Este tema del tiempo está *presente* en toda la novela. El narrador transmite la inutilidad de la experiencia anterior, por ejemplo cuando afirma que “el tiempo ha perdido su valor” (151) y reflexiona sobre la imposibilidad de un futuro tras la guerra: “¿Qué día es mañana? Nadie lo sabe. Da lo mismo” (46). El narrador principal cuestiona, introspectivamente, en varias ocasiones su propia vida: “¿De dónde vengo y hacia dónde voy?”. Los dos tiempos verbales se calcinan bajo el sol del Chaco en un presente que lo envuelve todo: “Veo, toco, respiro, como, duermo” (192). Lo único que cuenta es el presente, tedioso y extendido.

Uno de los personajes principales, llamado *Curriche*, comienza a cuestionar también ese presente que viven los combatientes, inmersos en los combates no por su propia voluntad, sino por las disputas políticas de los gobiernos. *Curriche* es un joven indígena de la ciudad de Encarnación. La Real Academia Española registra dos acepciones para la palabra “curiche”, con una “r” menos: en Bolivia es un charco o una pequeña laguna y en Chile es una persona de color oscuro o negro (*Diccionario de la lengua española* 718). Las dos definiciones sirven para describir al personaje de *Curriche*, quien en pleno frente de batalla, ante la incertidumbre de los soldados, se

convierte en un oasis para cuestionar el motivo la guerra y disparar la duda en sus colegas.

Es *Curriche* quien hace al grupo la pregunta fundamental: “¿Por qué peleamos?” (128). El soldado narrador intenta contestar pero sólo puede pronunciar una palabra: “Peleamos...” (128). Es un solo verbo, conjugado en presente y en plural, como simple afirmación de la violencia, seguido por una elipsis enigmática. Sin esperar a que sus compañeros amplíen la respuesta del protagonista, el propio *Curriche* ofrece una sentencia de cuatro palabras: “Yo no tenía novia” (*El infierno verde* 129). ¿Por qué al responder a su pregunta, *Curriche* conjuga el verbo *tener* en imperfecto? ¿Por qué no usa el presente o el pretérito? ¿Por qué no dice “Yo no tengo novia” o “Yo no tuve novia?”. Tal vez, Marín Cañas quiere mostrar a un personaje en el limbo de un pasado continuo donde la acción nunca concluye totalmente, no se completa. Y es a través de la elipsis que se muestra ese vacío, esa falta de plenitud. Además, se muestran los motivos absurdos del conflicto, un tema de fuerte arraigo y presencia en las novelas de guerra.

Es importante hacer notar las relaciones con el género de la novela sobre la guerra, especialmente rica en relación a la Primera Guerra Mundial. La guerra, que interrumpe la vida de los soldados, impide esa plenitud de logros personales y afectivos y los deja añorando un pasado que nunca sucedió. En el caso del narrador su amor inconcluso es Mencha, su amante indígena, que a la vez es una figura materna, a quien deja en Asunción una vez que sale para el Chaco. Más tarde, en pleno campo de batalla, *Curriche* muere en Boquerón, cuando está dentro de su propia trinchera: “Un casco de metralla le ha arrancado un pedazo de cabeza” (138). Es un momento simbólico, el

personaje que cuestiona los motivos de la guerra, el que piensa y cuestiona, muere devastado en su cabeza.

En *El infierno verde* el presente no es sólo un tema recurrente en las reflexiones y los diálogos sino también la forma en que es comunicada la narración, ya que la conjugación verbal que predomina es el presente del indicativo:

Caen las granadas. *Chillan* primero en la noche; *se oye* el largo quejido que *es* un silbo sobre los matorrales, y luego la trepidación horrible. Enormes columnas de polvo *se levantan*, repletas de astillas, de palos rotos, con ramas de matorrales, con pedazos de cuerpos humanos mutilados. El polvo, los troncos, los matorrales, los pringues de las carnes putrefactas *nos llueven* encima (*El infierno verde* 85).

Todos los verbos en este pasaje están en presente (el énfasis se ha añadido) y dan una sensación de simultaneidad. La acción parece sincrónica con la lectura, a pesar de su imposibilidad lógica, ya que el diario es un género que se escribe como recuento de una acción pasada. Desde una perspectiva histórica, como lo explica Bakhtin, el presente, tomado como punto de partida para la orientación artística, en su interminable apertura, es una revolución en la conciencia creativa y provoca una reorientación y destrucción de la vieja jerarquía de temporalidades, en el momento de transición entre la antigüedad clásica y el helenismo hacia el nuevo mundo (*Essentials of the Theory of Fiction* 57).

Bakhtin explica que desde sus comienzos, la novela es estructurada no en la imagen distante del pasado absoluto, sino más bien “in the zone of direct contact with inconclusive present-day reality” (*Essentials of the Theory of Fiction* 58). Este contacto directo con la realidad del presente diario es, precisamente, también una característica de los periódicos, que ofrecen esta sensación de inmediatez y cercanía a través de su narrativa de “lo nuevo”, de la noticia. Para crear esta sensación de novedad se establece

toda una poética del presente, que se evidencia en reglas y manuales de estilo periodísticos que se ponen en práctica dentro del engranaje productivo escriturario de los periódicos.

Además de la constante presencia de la forma verbal del presente del indicativo, Marín Cañas introduce otras técnicas en su relato para contar también aspectos del pasado del protagonista. Una de estas técnicas es la figura retórica de la analepsis, que es una forma de narración que introduce pasajes retrospectivos que rompen la secuencia cronológica y, que en lenguaje cinematográfico, es comúnmente conocida como *flashback*. Esta figura retórica rompe con la secuencia del presente en la narración y, además, brinda al relato un tono cinematográfico, permitiéndole al soldado adentrarse en su pasado individual y familiar. En esta técnica se nota la cercanía de Marín Cañas con el lenguaje fílmico.

La historia de *El infierno verde* se desarrolla en 345 días pero si se toma en cuenta sus analepsis se abarca un total de 30 años, desde que el protagonista nace hasta que decide dejar Asunción y viajar al Chaco (Bianchini 36). Gracias a estas analepsis, los lectores llegan a saber que el soldado narrador es un joven abogado de treinta años, la misma edad de Marín Cañas en el momento en que escribe la novela. Además, en estos cortes cronológicos del relato se muestra cómo el narrador, al igual que miles de paraguayos que se enlistan en el ejército, es enviado al campo de batalla sin mayor entrenamiento militar.

En estos *flashbacks* el narrador también da pistas de su mestizaje y su identidad bicultural. La familia de su padre, blanca y terrateniente, posee una hacienda con

empleados indígenas en Caa-Guazú, cerca del río Pilcomayo. Mientras que su madre era una mujer guaraní, posiblemente pobre, de quien el narrador brinda información lacónica, ya que de ella apenas dice que era “una india triste, de óvalo romántico” que falleció joven (*El infierno verde* 24). Conforme avanza el texto, el narrador se distancia, cada vez con más convicción, de las ideas guerreristas de su abuelo, algo que profundiza su orfandad pero, al mismo tiempo, acrecienta su identificación con la cultura guaraní, que según constata, es discriminada profundamente y usada como carne de cañón en la guerra.

En este proceso de crítica, al presenciar las muertes de sus colegas y enemigos, quienes ni siquiera saben por qué luchan, el narrador cuestiona, no sólo a la guerra en sí, sino también a los actores corporativos y multinacionales involucrados, que se juegan intereses económicos mayúsculos. Es la revelación, la anagnórisis:

“La guerra es esto: matar, sin saber por qué se mata. ¿qué sabe este indio de los oleoductos que traerían pingües ganancias para la *Standard Oil* de Santa Cruz, si los hacen llegar hasta la cuna del río Paraguay? ¿Qué entiende este pobre ser, a quien todo se le ha negado, engañándolo con la burda estafa democrática que impone el fraude del voto popular? ¿Qué ganará o qué ha ganado con venir aquí a que lo despojen del único derecho propio, concedido por la misma naturaleza que le dio el hálito de la vida?” (*El infierno verde* 102).

En este pasaje, Marín Cañas se refiere a la petrolera Standard Oil Company de Nueva Jersey, una compañía cuyo papel en la guerra del Chaco genera gran controversia desde la década de 1930 y que, todavía décadas después del conflicto, sigue provocando debates sobre su nivel de participación. Durante la guerra, diversos sectores acusan a la Standard Oil, de Estados Unidos, y a la Royal Dutch Shell, de Inglaterra y Holanda, de atizar subrepticamente el fuego de la disputa, al alinearse, cada una de ellas,

aparentemente, con uno de los ejércitos enfrentados. Son numerosas las versiones que denuncian a la compañía estadounidense, conocida más tarde como Exxon, de aliarse con Bolivia, y a la europea Shell, de apoyar a Paraguay.⁸¹

Incluso, décadas más tarde, cuando Paraguay y Bolivia finalmente firman en Buenos Aires un acuerdo de límites sobre el Chaco, la presidenta argentina Cristina Kirchner dice en su discurso: “La guerra entre Paraguay y Bolivia no fue una excepción. Tuvo olor a petróleo como tantas guerras que se libraron en aquellos tiempos y ahora también («Presidentes de Bolivia y Paraguay sellan histórico acuerdo limítrofe»).⁸²

En este pasaje en cuestión de *El infierno verde*, el narrador no sólo cuestiona los hilos de influencia de las petroleras sino también al sistema político democrático, al que cataloga de “estafa”. Es decir, afirma que detrás de la retórica democrática, que en teoría defiende los derechos de las mayorías, hay un delito y un engaño con un lucro de por

⁸¹ Para detalles sobre los actores participantes en este conflicto se puede constatar un meticuloso documento de la época elaborado Gordon Ireland, titulado *Boundaries, possessions, and conflicts in South America* (1938). En cuanto al papel jugado en esta guerra por las compañías petroleras de Estados Unidos y Europa hay un gran número de referencias bibliográficas que van desde las novelas y cuentos antibélicos hasta documentos con análisis sobre las implicaciones concretas de estas multinacionales en el conflicto, como el propio estudio de Ireland, y otros estudios como *La guerra del petróleo* (2007) de Julio José Chiavenato; *Economía y petróleo durante la guerra del Chaco* (1983) de Alfredo Seiferheld; y *La Standard Oil Company y la guerra del Chaco* (2007) de Luis Agüero Wagner. Desde la década de 1930, tanto la Standard Oil de New Jersey como la Royal Dutch niegan su participación en el conflicto pero su intervención es denunciada en diversos foros, incluso en el Congreso de los Estados Unidos, donde el senador de Louisiana Huey Pierce Long hace vehementes acusaciones (Agüero Wagner 36). En agradecimiento por sus denuncias ante el Congreso de Estados Unidos, Paraguay nombra durante la guerra a uno de sus fortines en el Chaco con el nombre de “Fortín Senador Long” (Ireland 83). En el año 2009, cuando Paraguay y Bolivia finalmente firman en Buenos Aires un acuerdo de límites sobre el Chaco, la presidenta argentina Cristina Kirchner dice en su discurso: “La guerra entre Paraguay y Bolivia no fue una excepción. Tuvo olor a petróleo como tantas guerras que se libraron en aquellos tiempos y ahora también («Presidentes de Bolivia y Paraguay sellan histórico acuerdo limítrofe»).

⁸² El acuerdo de límites por el Chaco fue firmado en la capital argentina el 27 de abril de 2009 por los presidentes de Paraguay, Fernando Lugo, y de Bolivia, Evo Morales, con la mediación de la presidenta argentina Cristina Kirchner. En sus discursos, tanto Lugo como Morales y Kirchner mencionaron las implicaciones de las compañías petroleras.

medio. Las víctimas son los campesinos, los pobres y los indígenas que pelean en esta guerra, quienes son empujados a la cacería humana del Chaco.

El infierno verde y la literatura bélica

La novela *El infierno verde* guarda varias similitudes con la obra alemana *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, publicada en 1929, es decir, seis años antes que el texto costarricense, y es posible rastrear la influencia que representa para Marín Cañas. Antes de publicar su novela como libro, el relato de Remarque también aparece exitosamente como folletín, cuando es publicado en Alemania por el diario *Wossische Zeitung* (Tims 52). Además de un origen común ligado a la prensa, las novelas de Remarque y Marín Cañas comparten otras características, entre ellas estar ambas escritas en primera persona como el diario de un soldado, el predominio del tiempo verbal presente, las técnicas expresionistas de narración (Imbert 243), las referencias a las nuevas tecnologías de batalla y el hondo tono antibelicista, que cuestiona la violencia y muestra el absurdo de la guerra.

También hay coincidencias en la dimensión biográfica de los autores. Tanto Remarque, quien nace en 1898, como Marín Cañas, nacido seis años más tarde, en 1904, tienen una formación musical (e interpretan instrumentos). En su juventud, ambos ejercen diversos trabajos comerciales y pasan por sendas experiencias militares, ya que el alemán lucha en la Primera Guerra Mundial y el costarricense estudia en la Academia Militar de Segovia, en España. Sin embargo, hay una notoria diferencia intelectual de legitimación literaria en sus respectivos países. En la época de su publicación, la obra de Marín Cañas

es menospreciada en Costa Rica por buena parte de la República de las Letras; mientras que Remarque alcanza un éxito sin precedentes en Alemania y su novela se convierte en un fenómeno mundial de ventas.

Sólo en 1929, *Sin novedad en el frente* vende cerca de un millón de copias en Alemania, a lo que se suma otro millón y medio en el resto del mundo, con traducciones a más de treinta idiomas (O'Neill 10). En 1930, los estudios Universal adaptan al cine la novela de Remarque y la versión filmica *All Quiet On the Western Front*, dirigida por Lewis Milestone, recibe numerosos reconocimientos, entre ellos los óscar a la mejor película y al mejor director (1). Por contraste, a pesar del éxito de ventas como folletín y de los elogios que recibe *El infierno verde* en América Latina, Estados Unidos y España, en Costa Rica, el medio intelectual le brinda escasa atención. Según el crítico Alexander Sánchez Mora, entre los letrados costarricenses prácticamente “nadie dice nada” de la novela al punto que Marín Cañas bromea de que le es difícil deshacerse de una cantidad de copias que conserva en su casa (14).

Sin novedad en el frente narra la historia de Paul Bäumer, un joven alemán quien, alentado por uno de sus profesores, deja sus estudios y junto con sus colegas del colegio se enlista en el ejército de Alemania con el ideal enardecido de luchar por su país y alcanzar el heroísmo en la Primera Guerra Mundial. La novela muestra la paulatina metamorfosis psicológica de Bäumer, quien enfrentado con la cruda realidad del frente, la escasez de comida, la muerte sucesiva de sus amigos, las batallas cuerpo a cuerpo y el terror de los bombardeos, pasa de la determinación superlativa a una profunda decepción

y termina por cuestionar el embrutecimiento que produce la guerra,⁸³ en un proceso de alienación que culmina con su propia muerte (291).

A diferencia de la novela de Remarque, en *El infierno verde* el protagonista es anónimo, es un soldado paraguayo del que nunca se menciona su nombre o su apellido. No obstante, ambos protagonistas comparten la curva de emociones sobre sus respectivas guerras, que va del entusiasmo inicial a la decepción, el terror, la alienación y la muerte. Este proceso lleva a Bäumer y al soldado paraguayo a una revisión crítica de los valores transmitidos por sus padres y maestros sobre los conceptos de patria, civilización y heroísmo (Quesada Soto, «Experimentación discursiva e hibridación genérica en *El infierno verde*» 12). Otra coincidencia de las dos novelas son las graves heridas que sufren los protagonistas y que los obliga a ambos a convalecer en un hospital.

Es precisamente en el hospital donde ocurre uno de los episodios más intensos de *El infierno verde*, cuando al soldado paraguayo, herido en una pierna, lo trasladan a un quirófano para practicarle una cirugía. “Me han colocado debajo de una lámpara... Aquella lámpara monstruo me tragará... Me colocan una mascarilla en el rostro” (*El infierno verde* 167-68). Cuando el narrador aspira el éter de la anestesia comienza un momento onírico que se traduce en el texto en una yuxtaposición de imágenes, ideas y frases sin signos de puntuación, en una técnica de escritura modernista:

“la guerra es una cosecha de horrores y el horror no hace patria ni pone lozanía en el cerco en donde vivimos canallas mentirosos, falsos hipócritas quieren que la indiada sin derecho a la vida renuncie a todo y se deje matar en las trincheras sin haber conocido la gloria de libertarse de la brutalidad del mate y del aguardiente

⁸³ En un pasaje de la novela Bäumer dice: “We are cut off from activity, from striving, from progress. We believe in such things no longer, we believe in the war” (Remarque 88).

el caciquillo tienen intereses mientras la guerra se mantenga como un fogón en el chaco” (*El infierno verde* 169).

En su semi conciencia el narrador critica, en una sucesión de imágenes, la manipulación electoral de la que son víctimas los indígenas. Además, expresa su repulsión hacia su propio abuelo y otras autoridades de su pueblo, Villa Rica, quienes utilizan la palabra “patria” para enviar a los pobres a la lucha armada; y son esas mismas autoridades quienes los condenan a la depauperación, la soledad y la muerte (Si bien Villarrica es un pueblo verdadero de la región de Caaguazú, Marín Cañas trastoca su escritura en dos palabras, en una versión muy parecida al nombre de Costa Rica). En su estado de inconciencia el narrador de *El infierno verde* les grita a su abuelo y a los políticos de su pueblo que se detengan y les pide a los indígenas que no se dejen engañar.

El pasaje continúa con diversas visiones, entre ellas imágenes de hombres rubios que invocan la libertad pero que están “podridos por dentro”, en una clara alusión a los extranjeros que están influyendo en la guerra del Chaco. Este fluir de la conciencia de estilo joyceano (o faulkeano, woolfeano, etc.) hace un resumen de la novela porque sintetiza los principales episodios y tragedias que hasta ese momento se han relatado, pero además muestra el nivel de experimentación del lenguaje que Marín Cañas realiza con diversas técnicas de vanguardia, como la transgresión de reglas gramaticales y de sintaxis. Como lo explica Quesada Soto, estos recursos remiten a la experiencia de la enajenación, a la sensación de un mundo desarticulado e inconexo, que se hunde en la disgregación y el caos, transmitiendo la pérdida de identidad en un orden deshumanizante y destructor («Experimentación discursiva e hibridación genérica en *El infierno verde*» 16).

Tras la cirugía, el soldado paraguayo recupera la conciencia y el texto recobra la sintaxis y los signos de puntuación. En su convalecencia, que se extiende por seis meses, de febrero a agosto de 1933, se enamora platónicamente de una enfermera rusa. Tanto en *El infierno verde* como en la novela de Remarque, una vez que los protagonistas restablecen su salud, regresan al campo de batalla para continuar luchando. Se da entonces un movimiento de entrada, salida y regreso a la guerra. Coincidentemente, este movimiento de entrar, salir y regresar, es similar a la dinámica escrituraria en los periódicos, donde el reportero, repite una rutina de entrada, salida y regreso al diario, en un frenesí de producción individual y colectiva. Tras el retorno al frente de guerra, los protagonistas de ambas novelas entran un rápido declive; y, en el caso del personaje de Marín Cañas, el soldado narrador intenta desertar del ejército de Paraguay pero fracasa y se pierde en la selva del Chaco, que lo desorienta, lo seca y lo asfixia hasta la muerte. Este final del protagonista presenta la idea de que una vez que el ser humano se sumerge en la guerra la huida es imposible, escapar es como tratar de salir de un laberinto infinito.

84

Mientras en *Sin novedad en el frente* uno de los temas recurrentes y de trascendencia es la escasez de comida en *El infierno verde* es la sed provocada por la escasez de agua. Los soldados recorren a pie el Chaco y pasan por un proceso de deshumanización espoleado por la sed: “Pobres de nosotros, náufragos de esta gran desolación, perdidos en el laberinto de nuestro cerebro, embrutecidos por la sed” (*El infierno verde* 136). La escasez de agua empuja a los soldados a la desesperación, incluso

⁸⁴ El crítico Rafael Pérez Miguel muestra cómo el tema de la inviabilidad de la escapatoria está presente en la obra de Marín Cañas desde su primer cuento “Rota la ternura” (5).

en sus sueños: “me chupo las lágrimas tengo tanta sed” (176); erosionando inexorablemente la razón: “Me dieron agua. Ni siquiera la recordaba... Lloré de dolor y de alegría” (113). La sed atormenta a varios de los personajes principales, como Ezcarru, Rodríguez y el propio narrador, a quienes la falta de agua los empuja a su final.

“En el Chaco, el compañero agranda la sed y con ello disminuye la esperanza. Sólo hay un objeto que nos ayuda: la cantimplora, de cuya panza ha de salir el líquido necesario para seguir en esta absurda idea de morir sin saber por qué peleamos... También en el fortín los bolivianos se resecan de sed” (*El infierno verde* 132-133).

En este pasaje, el autor resalta una consecuencia de la falta de agua, la desolación individual en medio de la colectividad, es decir, la destrucción humana paulatina, que afecta y arrasa por igual a todos los participantes de la guerra. La sed desola, es decir, deja sólo al individuo, a pesar de que está rodeado por otros soldados, y multiplica el sentimiento egoísta de sobrevivencia. De ahí que la cantimplora como objeto se convierte en un fetiche de salvación que todos quieren poseer.

Este fetiche alcanza su grado máximo en la figura de un botín de guerra que consigue *Curriche*. Este personaje encuentra una cantimplora más grande que las que tiene el resto de la tropa. Es una cantimplora que puede alojar más agua, que en el Chaco significa más vida, lo que deja a su dueño en una clara posición de ventaja sobre sus pares. La nueva cantimplora genera la envidia, sueños y alucinaciones de sus colegas y cuando *Curriche* muere, otro soldado, Rodríguez, se apropia de ella, convirtiéndose en un nuevo eslabón de la cadena de la tragedia. La cantimplora, como fetiche de vida, es irónicamente a la vez una herencia y una marca material de la muerte.

Este episodio es muy similar a uno narrado en *Sin novedad en el frente*, cuando uno de los personajes, el soldado alemán Kemmerich, muere tras las complicaciones de una amputación (15). Las pertenencias más valiosas de Kemmerich, sus botas, pasan entonces a propiedad de uno de sus amigos, quien más tarde fallece en combate. Las botas, como fetiche, se convierten en un botín de guerra y comienzan a migrar de un soldado a otro, dándole al objeto una nueva significación en la cadena de subjetividades.

La idea del fetiche que pasa de soldado en soldado también aparece en el cuento “La paraguaya”, que forma parte del libro de relatos *Sangre de mestizos* (1936) de Augusto Céspedes. Esta colección de cuentos es considerada una de las mejores obras sobre la guerra del Chaco. En “La Paraguaya”, una narración que está en directo diálogo con los textos de Remarque y de Marín Cañas, el fetiche es la foto de una mujer, imagen que representa a la supuesta esposa paraguaya de un soldado caído. El retrato es apropiado por sucesivos soldados, bolivianos y paraguayos, quienes asumen que la mujer era la esposa de un enemigo pero conservan su imagen como trofeo.

La novela de Remarque es escrita en un momento histórico que se enmarca en un período “muy fecundo en obras literarias y memorialísticas” sobre la Primera Guerra Mundial, como lo explica el crítico Nil Santiáñez (Sender 16). En este género de novelas de guerra destacan *Le feu (journal d'une escouade)* (1916) de Henri Barbusse, una obra pionera en su campo;⁸⁵ *Three Soldiers* (1920) de John Dos Passos; *Clérembault* (1920) de Romain Rolland; y *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, que si bien no trata

⁸⁵ En español la novela de Barbusse circula bajo el título *El fuego*. El periodista y escritor argentino Roberto Arlt queda hondamente impresionado por esta obra y la comenta en sus aguafuertes, citando en sus *Obras* una famosa frase de Barbusse: “Una guerra son dos ejércitos que se suicidan” (411). El original en francés es “Deux armées aux prises, c'est une grande armée qui se suicide”.

directamente sobre la guerra, sí incluye la historia de un personaje central llamado Septimus Warren Smith, un veterano de la Primera Guerra Mundial quien vive con el trauma psicológico que le deja el campo de batalla. Estas novelas son leídas en América Latina y dejan un fuerte impacto en los escritores y el público regional. De hecho, debido a su admiración por la novela de Woolf, años más tarde, en la década de 1950, el joven Gabriel García Márquez adopta como pseudónimo el apelativo “Septimus”, con el cual firma sus columnas para el periódico *El Heraldo* de Barranquilla.

Al final de la década de los años veinte, además de *Sin novedad en el frente*, aparecen varias obras que se convierten en clásicos de un *boom* de literatura bélica, en cuenta *The Case of Sargent Grisha* (1927) de Arnold Zweig, *Undertones of War* (1928) de Edmund Blunden y *A farewell to arms* (1929) de Ernest Hemingway. En esta misma época aparece en España *Imán* (1930) de Ramón Sender, que tiene como escenario la batalla de Annual que el ejército español pierde en Marruecos. Es muy posible que Marín Cañas conozca la obra de Sender, ya que el hecho de vivir en su juventud en Segovia y que sus padres son de España, alimenta un profundo interés en la política, la literatura y la sociedad española, algo que se manifiesta en varios de sus libros de ensayos.

Si en Europa la Primera Guerra Mundial inspira un género de novelas sobre la guerra, en América Latina, especialmente en los países suramericanos, la guerra del Chaco también genera un pequeño *boom* de literatura bélica, por cierto, escasamente estudiado. En 1938, apenas tres años después de terminados los enfrentamientos, ya hay por lo menos 25 libros de poesía, teatro, cuentos, novelas y memorias inspiradas por el

conflicto chaqueño (Jones 43). Los autores de estas obras están afincados tanto en Bolivia y Paraguay, como en otros países, entre ellos Argentina, Chile, Costa Rica y Perú.

Algunos de los autores de la literatura de la guerra del Chaco son excombatientes que tomaron parte en la batalla, ya sea como oficiales, médicos o soldados rasos. Otros, son intelectuales o herederos directos o indirectos del trauma colectivo que deja esta guerra, calificada por los estudiosos de la época como “la más costosa y sin sentido” que se haya luchado en el continente americano (Jones 33). A pesar de que Paraguay termina ganando el conflicto, desatando una crisis de estabilidad en Bolivia, los dos países quedan con profundas heridas sociales, políticas y económicas.⁸⁶

En el caso de la literatura producida en Bolivia, hay un notorio desencanto en el tono de las obras, ya que al comienzo de la guerra se considera seguro el triunfo boliviano, dadas las amplias ventajas que tiene frente a su rival, no sólo en cuanto a dimensiones geográficas y de población, sino también en armamento y recursos económicos. La inesperada derrota boliviana frente a Paraguay produce una corriente literaria de “disillusionment and tragic irony”, como lo explica el crítico Donald F. Fogelquist: “Bolivian writers accused politicians and military leaders of misconduct of the war” (604). Del lado paraguayo o en otros países latinoamericanos la guerra tampoco produce literatura triunfalista o de optimismo, más bien todo lo opuesto.

⁸⁶ En Paraguay, en febrero de 1936, meses después del cese del fuego, los militares dan un golpe de Estado al gobierno democrático y colocan en su lugar a uno de los héroes de la guerra del Chaco, el general Rafael Franco (Carbajal 32). Este es el comienzo de cincuenta años de gobiernos militares en Paraguay, cuyo rostro dictatorial predominante es el de otro veterano del Chaco, Alfredo Stroessner. De ahí que no es de extrañar que la mayoría de la literatura que produce esta guerra sean relatos personales y crudos, con un marcado tono antibelicista.

La lista del legado literario del Chaco es extensa;⁸⁷ entre las obras de prosa que llaman la atención destaca un curioso híbrido entre el periodismo y la literatura. Se trata de *Arma al brazo* de Mirror Lhery, una serie de crónicas que los periódicos de Asunción publican durante la guerra y que en 1940 son compiladas en forma de libro. Estas crónicas captan la atención de los lectores paraguayos, que llegan a admirar “lo bien que se escribía en Bolivia” (Fogelquist 608). Sin embargo, el verdadero autor de estos textos no es un boliviano sino el médico paraguayo César Gagliardone, capitán de los servicios médicos de Paraguay y quien más tarde llega a ser ministro de Salud Pública de su país.

Otra de las obras emblemáticas sobre la guerra del Chaco es un libro de cuentos ya mencionado, *Sangre de mestizos* (1936) del boliviano Augusto Céspedes. Este volumen está compuesto por nueve relatos cortos sobre la guerra, entre los cuales uno de los más destacados y antologados lleva por título “El pozo”. Este cuento tiene como eje uno de los temas recurrentes de esta guerra, la sed. En este relato, un grupo de soldados bolivianos encuentran un pozo abandonado y seco en el territorio árido del Chaco. Sus superiores les encargan como misión excavarlo con la esperanza de encontrar agua y abastecer a las tropas. Durante meses los soldados excavan diez, quince, veinte, treinta y hasta cincuenta metros sin encontrar una gota de agua. Algunos de los soldados que trabajan en el pozo comienzan a tener alucinaciones y a morir asfixiados en la excavación. Desde lejos, el puesto llama la atención de un batallón de paraguayos,

⁸⁷ Entre las principales novelas de la guerra del Chaco se encuentran *Ocho hombres* (1934) de José Villarejo; *Cruces de quebracho* (1934), de Arnaldo Valdovinos; *Chaco* (1936) de Luis Toro Ramallo; y *Aluvión de fuego* (1935) de Oscar Cerruto, una novela publicada en Santiago de Chile por un escritor boliviano, que se convierte en una de las más importantes de la producción chaqueña y en obra canónica en Bolivia.

quienes creen que el pozo tiene agua y por eso se lanzan en una ofensiva por tomar su control. Los bolivianos, a pesar de saber que está totalmente seco, lo defienden a muerte en una batalla carnicera. Al final de la lucha, el pozo cobra su única utilidad posible, se convierte en fosa común para lanzar a los soldados muertos.

La producción de literatura inspirada en el Chaco se mantiene durante varios años. A mediados de la década de 1960, sólo en prosa, se llegan a contabilizar alrededor de 24 títulos, entre libros de cuentos y novelas (Arana 364). Muchas de las nuevas obras se centran en la problemática social tras el cese del fuego y en los efectos físicos, emocionales y colectivos de la posguerra.⁸⁸ Probablemente, de todas las obras sobre la guerra del Chaco, la más conocida llega a ser la novela *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos.

Democratización de la lectura y abolición del ejército

A partir del 13 de marzo de 1933, cada día después de las tres de la tarde, en la ciudad de San José, un grupo de niños pregoneros cargan fardos de papel y gritan a los transeúntes y a los pasajeros de los tranvías: “¡La Hora, La Hora, La Hora!”. Es el nacimiento del primer diario sensacionalista de la ciudad. Está dirigido a un público amplio, principalmente de clase media y obrera, y sus textos mezclan datos fácticos con exageraciones y pinceladas literarias. Redactado con un estilo sencillo y de fácil acceso, *La Hora* adquiere rápidamente gran popularidad entre la población, pero entre una

⁸⁸ En esta producción destacan novelas como *El estudiante enfermo* (1938) de Porfirio Díaz Machicao; *Coca* (1941) de Raúl Botelho Gonsálvez, sobre la adicción a la droga en los veteranos que regresan a casa; *Surumi* (1950) de Jesús Lara, que indaga en la decepción que queda en los vencidos.

minoría educada y conservadora, el periódico se gana el mote de “pasquín”.⁸⁹ Es una forma en que los grupos élite y la República de las Letras estigmatizan al nuevo periódico, por la carga peyorativa de esta palabra, que denomina a una publicación de mala calidad y de carácter sensacionalista.

El nacimiento de *La Hora* representa una ruptura ya que por primera vez en Costa Rica circula un periódico barato que rompe con la tradición elitista de la prensa; hasta entonces los periódicos habían tenido un precio elevado y circulado principalmente entre una minoría aristocrática (Alvarado Gutiérrez 29). El diario *La Hora* tiene también la novedad de circular por las tardes y es vendido al pregón por un módico precio de cinco centavos por ejemplar. Estas características hacen que este periódico contribuya significativamente a una masificación y democratización de la lectura diaria en Costa Rica.⁹⁰

Mientras el *Diario de Costa Rica* es el periódico serio y tradicional del país, su hermano menor, *La Hora*, irrumpe en el escenario periodístico y literario como un diario joven que rompe esquemas y fronteras de escritura. Desde su nacimiento su director es José Marín Cañas, quien cuenta con un pequeño equipo de jóvenes reporteros, entre ellos dos importantes plumas, Adolfo Herrera García y Abelardo Bonilla, quienes además de

⁸⁹ Marín Cañas recuerda así el apelativo de “pasquín” con que fue conocido el diario *La Hora*: “Frente al periodismo trascendente de opinión pública; a la par del sesudo y acampanado estilo de la retórica tribunicia, tan en boga por aquella época; en los mismos aciagos días de aquella sociedad constreñida a la pobreza por el infortunio de la depresión, un periódico del tipo tabloide desconocido en el medio hasta entonces, con cinco columnas y 14 pulgadas de altura, el aspecto de un rapaz de poca medra, de mucha roña y escaso vuelo, y que se vendía a cinco céntimos” (*Valses nobles y sentimentales* 137).

⁹⁰ Marín Cañas escribe sobre la prensa barata: “Este hecho fundamental fue el que acostumbró al obrero a leer un diario; cosa que con el tiempo se convirtió en una necesidad; al integrar toda una masa de obreros en su dieta diaria, la presencia de la letra escrita” (*Coto* 8).

trabajar en la sala de redacción, desarrollan paralelamente una carrera como escritores y críticos de literatura.

En este momento, este pequeño país centroamericano carece de una institución de enseñanza superior ya que la Universidad de Costa Rica se funda más adelante, en 1940.⁹¹ De ahí que en las primeras décadas del siglo XX la prensa juegue un papel trascendental en la publicación, la circulación y el debate de ideas, y los diarios refuercen su rol como centro de atracción –así como también de empleo– de muchos intelectuales.

En su primer número, *La Hora* anuncia en su editorial que va a abstenerse “de hacer promesas encajonadas en los viejos moldes de un periodismo trasnochado” («Editorial La Hora de Hoy» 5). Es decir, ya hay una aspiración de ruptura de límites, es un vaticinio de cómo el diario va a transgredir reglas, incluida la de publicar estrictamente datos fácticos, encubriendo también la ficción con el manto del periodismo. La referencia al “periodismo trasnochado” alude al hecho obvio de que mientras el resto de los competidores son matutinos, *La Hora* es un vespertino, pero también, simbólicamente, es un rechazo al sueño y aburrimiento de las fórmulas anacrónicas y antiguas de escribir periodismo, prometiendo, más bien, por oposición, una alternativa fresca y moderna, en el sentido de la experimentación.

El año 1935 es significativo en las letras de Costa Rica ya que además de *El infierno verde*, aparece también uno de los principales ensayos filosóficos costarricenses

⁹¹ En 1814 en Costa Rica abre un centro de estudios llamado Casa de Enseñanza Santo Tomás, que en 1883 es convertida en la Universidad de Santo Tomás. Sin embargo, en 1883, el presidente anticlerical Bernardo Soto ordenó su cierre por los lazos que la universidad tenía con la Iglesia Católica. Desde entonces sólo cuatro escuelas de la antigua universidad continúan funcionando como instituciones independientes (derecho, agronomía, bellas artes y farmacia). En 1940, esas cuatro escuelas son reunificadas con la fundación de la Universidad de Costa Rica.

del siglo XX, “Costa Rica, Suiza Centroamericana” de Mario Sancho, en la que critica a la élite del país y señala grandes problemas de corrupción entre la clase dirigente. Se nota en este ensayo el comienzo del resquebrajamiento del modelo liberal-oligárquico que desde el siglo XIX impulsa como modelo de identidad nacional la Ciudad Letrada. La posición de Sancho se aleja de un pasado idealista y utópico ligado al campesinado y varios jóvenes se suscriben a este pensamiento, entre ellos Max Jiménez y el propio Marín Cañas.

El equipo de periodistas de *La Hora* escribe diariamente las noticias del periódico, recortan y editan los cables internacionales de noticias, pero además forman parte de un grupo cultural de San José, conocido como “La tertulia de la ventana”, un activo foro de debate intelectual que se mantiene durante varios años.⁹² Uno de los reporteros de *La Hora*, Adolfo Herrera García, mientras trabaja en la sala de redacción, escribe la novela *Juan Varela* (1939), que ingresa en el canon como una de las principales obras de la narrativa de Costa Rica.

Por su parte, Abelardo Bonilla publica textos literarios y filosóficos, además de un estudio pionero en la crítica del país, *Historia y antología de la literatura costarricense*

⁹² En la primera mitad del siglo XX, hay un grupo intelectual en Costa Rica conocido como “La tertulia de la ventana”. En su mayoría eran periodistas que trabajaban en los periódicos de San José, quienes en sus ratos de ocio salían de las salas de redacción a conversar al pie de una ventana de un céntrico edificio de la capital. Esas discusiones y debates versaban sobre literatura, historia, política y actualidad. Marín Cañas describe en sus memorias así al grupo: “Estaba ubicada la tertulia, en la mera calle, en la raíz del traquear de un tranvía, en el corazón y centro comercial y geográfico de la ciudad capital, y estorbando el paso de los transeúntes, en medio del farragoso rumor de la gente, el bronco trepidar de los camiones desvencijados de la época, los autos escasos pero de estrépito, el vocear de los pregoneros del ‘Diario’ y ‘La Hora’, los periódicos que se editaban en el vetusto cucarachero en una de cuyas ventanas, y sentado sobre el alféizar de ella, se prefijaba, a partir de las 3 de la tarde, el que fuera luego gran varón de la República, presidente interino, catedrático ilustre y político sin mácula, por aquellos tiempos traductor de cables, Abelardo Bonilla. Conforme avanzaba la tarde, los contertulios ibanse aproximando a aquella ventana, que fue el punto de cita” (*Valses nobles y sentimentales* 151).

(1957). Bonilla ejerce también, más tarde, cargos políticos y llega a ocupar, interinamente, la presidencia de Costa Rica. Otra figura con quien Marín Cañas mantiene contacto en esta época es el director y propietario del *Diario de Costa Rica*, Otilio Ulate, quien años más tarde es figura central de la guerra civil de Costa Rica de 1948. Ese año, Ulate pierde las elecciones presidenciales tras un fraude electoral y su derrota ocasiona un alzamiento en armas por la defensa democrática del sufragio. Tras el triunfo de la revolución, los alzados en armas dan el poder a Ulate, quien asume su periodo presidencial de cuatro años. Los líderes del bando ganador de la guerra civil, encabezados por José Figueres Ferrer, además de restituir a Ulate, quien había ganado las elecciones en las urnas, toman una resolución histórica: en lugar de ejercer una represión contra el grupo vencido, refuerzan las libertades constitucionales y, para evitar futuras guerras, deciden abolir el ejército de Costa Rica.

De manera que en la primera parte del siglo XX, la literatura todavía no goza de una autonomía consolidada y mantiene fuertes lazos con el periodismo y la política. Muchos de los reporteros escritores, además, realizan funciones de mediación entre la alta cultura y la cultura de masas. Es muy posible que tanto Ulate como los periodistas escritores Herrera García y Bonilla hayan comentado y dialogado constantemente cuando Marín Cañas escribe *El infierno verde*. No se puede medir con certeza cuál es el grado de impacto que esta novela genera en estos políticos y periodistas.

Lo que sí se puede afirmar es que en la década de 1930 y 1940 en los círculos intelectuales y políticos el tema de las consecuencias de la guerra y el papel de grupos armados en vida política del país está presente en la conversación y el debate. El propio

Marín Cañas reconoce el deseo social de cambio y considera a la literatura como un medio efectivo de representar ese deseo y las posibles direcciones que ese cambio puede conllevar (Millar 135).

El sensacionalismo en *La Hora*

En el diseño de sus páginas, el diario *La Hora* está dividido en una serie de secciones específicas, pero en el contenido hay una serie de pliegues, tensiones y contradicciones entre la información factual y la ficticia. Se nota un gran movimiento y confluencia de flujos. El vespertino de Marín Cañas publica en su sección de noticias policiales textos como los siguientes:

Rubén Murillo fue detenido porque se dedicaba a la tarea de pedir ropa para limpiar y se olvidaba de devolverla.

Víctor Flores descansa en la oficina de detectives, purgando el pecado de haber requerido unos sombreros que no eran de su propiedad. Afirma que su único objeto era obligar a los dueños a llevar la cabeza bajo el sol, con lo que se les quitaría la calvicie.

Miguel A. Castro sostiene que si él se alzó con un serrucho ha sido porque quería arrancar del instrumento las notas melodiosas de un fox de moda. El dueño del serrucho, que es carpintero, lo denunció y dijo que para estudiar música sería mejor que se comprara un violín, con tanto músico desocupado como hay («Sucesos del día» 6).

En estos textos hay un evidente uso sarcástico de los eufemismos “dedicarse a la tarea”, “olvidar” y “alzarse”, que son tres expresiones que describen o disfrazan un delito, un robo; así como el uso de “descansar” por estar detenido. Marín Cañas y su equipo de reporteros escritores hacen de su periódico, con este tipo de escritura, un medio de información pero también de entretenimiento para el creciente número de pobladores citadinos que viajan en los nuevos tranvías y trabajan en las oficinas de la capital. Si bien

en América Latina al interior de los diarios ya circulan una serie de reglas y manuales de estilo, que estipulan el uso de un lenguaje directo, conciso, claro y despojado de opiniones, con noticias como éstas se nota una rebeldía hacia los nuevos límites impuestos por el periodismo, ya que muchas de las notas de *La Hora* contienen ironía, humor y comentarios encubiertos.

Al describir a un hombre que es detenido por la policía porque se “olvida” de devolver las pertenencias a terceros, o a un ladrón de sombreros que “descansa” en la cárcel porque quería hacer un bien a sus víctimas, Marín Cañas procura informar de un hecho verídico (la detención fáctica de los delincuentes); pero a la vez, busca provocar la risa, con un mecanismo que Bergson considera una estrategia del uso del absurdo (112), apelando a la complicidad, real o imaginaria, de los otros, en este caso, los lectores de *La Hora*.

En los años de la Gran Depresión, Costa Rica tiene apenas cerca de 600.000 habitantes (Pérez Brignoli 128), de los cuales, alrededor de una cuarta parte son analfabetos (Bunge 418-19). Estos son años de movimientos sociales y tensiones políticas en Costa Rica. En 1931 se funda el Partido Comunista y sus dirigentes tienen una importante participación en la organización de la huelga bananera de 1934 en contra de la United Fruit Company en la región caribeña del país.

En la capital, San José, en estos años comienzan a notarse signos de una lenta urbanización; y, aunque en las principales calles del centro ya circulan varios tranvías, muchos de sus barrios conservan todavía un aire rural. Es decir, es una ciudad apenas semi-urbana ya que en las calles circulan tanto modernas máquinas eléctricas de

transporte público como también coches jalados por caballos y carretas tiradas por bueyes (Quesada Avendaño 267).

A pesar de ser una ciudad semiurbana, en esta época San José cuenta con una revista cultural de primera línea, dirigida por el periodista y escritor Joaquín García Monge, llamada *Repertorio Americano*. Esta revista, que se publica entre 1919 y 1958, se distribuye en toda América Latina y en sus páginas escriben los principales intelectuales de la región, como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Teresa de la Parra, entre otros. Es decir, la capital de Costa Rica es un ejemplo de lo que Julio Ramos llama la “modernización desigual” latinoamericana, ya que, si bien San José tiene una revista cultural de renombre internacional, todavía no hay un mercado local consolidado de consumo cultural.

Marín Cañas reitera en sus memorias y en varios ensayos cómo *La Hora* se mantiene por varios años al precio de cinco centavos y cómo sus reporteros, a pesar de insistir, durante esta época pierden la esperanza de recibir un aumento de salario. Este es un período de transición en la ciudad de San José donde se aprecian los nuevos valores de la incipiente sociedad de consumo, que producen y generan nuevos sentidos (y sinsentidos). Comienza a consolidarse una nueva forma de socialización, el consumo de la sociedad de masas, donde el sujeto está marcado y troquelado, como lo explica Georg Simmel, por la fragmentación urbana, con una presencia de la técnica y la mediación de las mercancías (Marinas 194).

A pesar de sus limitaciones económicas, *La Hora* comienza a publicar diariamente una página literaria, que es una ventana de exposición para poetas y

narradores costarricenses. En su libro de memorias Marín Cañas recuerda: “Desearía decir, únicamente, que nunca camino alguno tuvo más piedras regadas... Que soltamos la imaginación... Que nos reímos más de lo que lloramos. Que no ganamos ni para comer mediano, ni para vestir mejor” (*Valses nobles y sentimentales* 138-39). Aquí se destaca cómo en estos años de la Gran Depresión, Marín Cañas decide enfrentar los problemas económicos con creatividad, “soltando la imaginación”. Es decir, rompe las amarras de los parámetros fácticos periodísticos.

El aspecto económico resulta fundamental para entender la dinámica de los periódicos de esta época en Costa Rica, ya que a diferencia de lo que sucedía en el siglo XIX, a pesar de que todavía no hay una autonomía ni literaria ni periodística completas, la prensa ahora no depende totalmente para su subsistencia de la afiliación política exclusiva con un partido o una figura pública, sino, cada vez en mayor grado, obedece a un funcionamiento empresarial, es decir, a las ganancias generadas por sus ventas al pregón y su publicidad.

El periódico entonces circula como mercancía ya que la ciudad, como lo expresa Simmel, “se nutre por completo de la producción para el mercado, esto es, para los consumidores completamente desconocidos” (Marinas 194). Es una ciudad que marca desde afuera hacia adentro la identidad individual, generando especialización y segmentación. En medio de lo que Simmel llama la “cultura monetaria” (Marinas 195), es decir, una nueva red de símbolos e interacciones, Marín Cañas intenta incrementar su número de lectores para vender más anuncios y, por ende, mejorar la economía del periódico y de sus reporteros. Con este objetivo prueba diversas estrategias en la

redacción de sus noticias, entre ellas, el uso de la ficción en noticias que el diario publica como verdaderas.

Una de estas historias es un reportaje ficticio sensacionalista sobre unos supuestos médicos invisibles que hacían cirugías a personas pobres en la ciudad de San José. Según el reportaje de *La Hora*, que incluía un montaje fotográfico, los médicos fantasma no cobraban por sus servicios, no dejaban cicatrices y no usaban anestesia ya que operaban a sus pacientes en la noche mientras éstos dormían. Marín Cañas recuerda que gracias a esta serie de reportajes, esa semana *La Hora* vendió miles de copias y los reporteros pudieron cobrar su salario (*Realidad e imaginación* 312).

El fenómeno periodístico que representa el diario *La Hora* en Costa Rica es muy parecido al de la “penny press”, o la prensa barata, que surge en Nueva York en la década de 1830 y que es conocida con ese nombre para indicar que eran periódicos sensacionalistas que costaban un penique. El sociólogo estadounidense Michael Schudson, cuyo estudio *Discovering the News* analiza el funcionamiento de la prensa barata, explica que este tipo de periódicos representa una democratización de la escritura, debido a que no sólo llega a un público mucho más amplio de clase media sino que también cambia su enfoque, para darle más énfasis a temas que tienen que ver con lo privado, lo cercano y lo cotidiano. El periódico por primera vez publica informaciones no sólo sobre las empresas o la política sino también la vida social, es decir, en las páginas de los diarios aparecen temas que conciernen no sólo a una pequeña élite empresarial sino también a las actividades de una creciente y variada clase media urbana (22-23).

En su afán de generar experimentación y, al mismo tiempo, generar mayores ventas, en 1934, Marín Cañas comienza a practicar una nueva estrategia, novelar en su periódico acontecimientos históricos. En febrero de este año, *La Hora* publica un folletín, en el que un soldado costarricense narra en primera persona su experiencia durante un conflicto limítrofe entre Costa Rica y Panamá, ocurrido años antes, en 1921. El relato, titulado *Coto*, debido al río donde se libró la batalla, cuenta cómo un barco de bandera costarricense llamado “La Esperanza” es emboscado por el ejército panameño y sometido tras un feroz enfrentamiento, dejando como saldo un total de 16 muertos. El texto, basado en hechos reales pero escrito con un lenguaje poético y literario, se convierte instantáneamente en un éxito de ventas para *La Hora*. Meses más tarde, *Coto* es publicado como libro, y Marín Cañas cuenta en el prólogo que él es el autor del texto y revela el nombre de su fuente, el soldado que entrevistó para escribir el relato.⁹³

El éxito de lectura y de ventas de *Coto*, primero como folletín y luego como libro, entusiasma a Marín Cañas, quien decide continuar sus experimentos novelando dentro del periódico. Al mismo tiempo, *La Hora* sigue publicando sus noticias regulares, entre ellas, los cables sobre la guerra del Chaco.⁹⁴ En una reunión con amigos, Marín Cañas menciona que tiene en mente un proyecto parecido a *Coto*, pero esta vez la idea es novelar la guerra del Chaco.

⁹³ Marín Cañas revela que su informante se llama Guillermo Padilla Castro, quien participó como soldado en la guerra de Coto. La poética de este folletín guarda muchas similitudes con *Relato de un naufrago* (1970), de Gabriel García Márquez, publicado por primera vez en un periódico en 1954.

⁹⁴ El 5 de enero de 1935, el diario *La Hora* publica la siguiente información: “Se ha iniciado una nueva ofensiva paraguaya por la posesión de los últimos fortines bolivianos en el Chaco. La ofensiva se ha iniciado con un formidable duelo de artillería” (*La Hora*, 5 de enero de 1935)

Sus colegas se sorprenden porque a diferencia de *Coto*, Marín Cañas no cuenta con un informante, es decir, un testigo presencial de la guerra. Entonces, le preguntan cómo va a escribir un reportaje o una novela sobre el Chaco si nunca había estado ahí. Marín Cañas responde que su relato no va a ser un libro de historia o geografía y, además, que, en el pasado otros escritores habían hecho lo mismo, al mencionar que al escribir sus obras Julio Verne nunca había estado en la luna ni Dante en el infierno (Tinoco 3). La mención de Verne y de Dante son significativas ya que adelanta el alto grado de invención que Marín Cañas estaba pensando en imprimir a su obra antes de escribirla.

Un detalle importante que permite ver la porosidad entre las definiciones de periodismo y literatura se puede apreciar con lo que sucede años más tarde con los textos *Coto* y *El infierno verde*. En la principal biblioteca de la Universidad de Costa Rica, la novela de Marín Cañas sobre el Chaco es catalogada como literatura, mientras que la segunda edición de *Coto*, publicada en 1976 está registrada en los ficheros bibliográficos como un texto de historia, no como uno literario (Acevedo 400).

El infierno interno

En una de las escenas de *El infierno verde*, después de que es herido y transportado en locomotora hasta un hospital, el protagonista de la novela escribe en su diario: “Quizá sea mejor venir del infierno verde que tenerlo dentro” (*El infierno verde* 166). El soldado narrador revela que hay también una lucha interior y que las llamas del infierno no están solamente afuera, en el campo de batalla, sino también en su propio ser.

Este tema del infierno interno está presente también, como queda dicho, en uno de los personajes principales, Ezcarru, para quien la fiebre y el veneno se extienden rápidamente como llamas internas hasta quemarlo y consumirlo por completo.

Bajo la superficie de esta declaración, tener el infierno adentro, puede ser un dictamen de la propia vida de Marín Cañas, su situación personal, su relación con la República de las Letras y el contexto político-social del país en que vive. Para él, el infierno verde no sólo es el Chaco, la guerra suramericana que está novelando dentro de su periódico, sino también las difíciles condiciones económicas que ha vivido su familia, así como el entorno hostil intelectual de Costa Rica, que nunca lo termina de acoger ni lo valida plenamente como escritor. Sus primeras novelas y, más tarde, sus ensayos, son ampliamente criticados por una élite letrada que no entiende su prosa.⁹⁵

Nacido el 28 de febrero de 1904 en la ciudad de San José, Marín Cañas crece en una familia de inmigrantes españoles que prospera rápidamente en Costa Rica. Después de hacer sus primeros estudios en la capital costarricense, gracias a la bonanza económica de los negocios familiares, parte en 1920, a sus 16 años, hacia Segovia, con el plan de hacer el bachillerato militar y después estudiar ingeniería. Sin embargo, el infierno familiar de Marín Cañas comienza apenas tres años después cuando recibe la noticia de que su padre ha quedado en bancarrota. Tras invertir todo el capital familiar en la industria de los textiles, los Marín Cañas quedan en la ruina cuando en 1923 el precio del algodón se desploma estrepitosamente en los mercados internacionales.

⁹⁵ Algunas de las críticas hechas a Marín Cañas aparecen en el libro *118 Páginas de Rarezas: Pueblo Macho*, de Barahona S., Gutiérrez M. y Brenes R., Imprenta Española, San José, 1937.

Frustrado por no poder terminar sus estudios, Marín Cañas tiene que regresar a Costa Rica para afrontar un drástico cambio social y económico. Después de pertenecer a una de las familias más acaudaladas de San José, tiene que trabajar en diversos empleos enfrentando duras jornadas laborales. A partir de ese momento, obtiene trabajos como empleado en un almacén, agente de venta de vestidos, músico en orquestas de bailes, violinista en funciones de películas mudas y narrador de fútbol en estaciones de radio. A mediados de la década de 1920 comienza a escribir sus primeras crónicas bajo el pseudónimo de Juan Espinel y de esta época destacan los trabajos periodísticos que publica sobre la visita que hacen a Costa Rica el aviador estadounidense Charles Lindbergh y la bailarina española Amalia Molina. (Alvarado Gutiérrez 26).

Es en su búsqueda de nuevas oportunidades laborales, en 1928 Marín Cañas logra insertarse en el mundo periodístico. Ese año el *Diario de Costa Rica*, uno de los principales periódicos del país, convoca a un concurso literario. El joven Marín Cañas, entonces con 24 años, participa y gana dos de los premios principales: el segundo lugar en el género de crónica y el primer lugar en la categoría de cuento, con un relato titulado “Rota la ternura”, que décadas más tarde continúa siendo incluido en antologías latinoamericanas.⁹⁶ Es decir, desde sus comienzos, el tránsito de Marín Cañas por el periodismo y la literatura pasa, no por caminos distintos, sino a través de un sendero compartido. Tras el concurso literario, el *Diario de Costa Rica* le ofrece un trabajo a Marín Cañas, quien se incorpora de inmediato como reportero al periódico.

⁹⁶ El cuento con el que Marín Cañas gana el concurso literario del *Diario de Costa Rica* se titula “Rota la ternura” y está incluido en una antología de cuentos latinoamericanos preparada por Silvina Ocampo (87). “Rota la ternura” cuenta la historia de un presidiario que se escapa de la cárcel para conocer a su único hijo, a quien no conoce.

Al mismo tiempo que trabaja en el *Diario de Costa Rica* publica sus primeros libros, en cuenta su primera novela, *Lágrimas de acero* (1929); una colección de cuentos, *Los bigardos del ron* (1929); y su segunda novela, *Tú, la imposible* (1931). Hasta ese momento en la literatura de Costa Rica predomina el costumbrismo realista: poesía, cuentos y novelas que muestran la vida del campesino, en una visión literaria que exalta y se centra en las costumbres del campo, no de la ciudad.⁹⁷ Los valores de este costumbrismo realista son compartidos por un grupo de escritores liberales conocidos como la generación del Olimpo, entre ellos, Ricardo Fernández Guardia, Manuel González Zeledón y Pío Víquez.

Marín Cañas surge entonces como una de las figuras que rompe con las rígidas fronteras intelectuales y literarias que imperan hasta entonces, ya que comienza a escribir sobre la ciudad y con un lenguaje de la ciudad, incorporando también experiencias internacionales en sus relatos. Estudios de Álvaro Quesada y Flora Ovares concluyen que Marín Cañas se sale de los moldes tradicionales de la narrativa costarricense, hasta entonces centrada en el nacionalismo, la familia, la autoridad y los modelos de conciencia y orden social («Experimentación discursiva e hibridación genérica en *El infierno verde*» 18). Aun en la actualidad, algunos críticos literarios de Costa Rica sostienen que *El infierno verde* es poco estudiada en la academia porque se le considera una novela con

⁹⁷ De hecho, el texto literario fundacional de Costa Rica, que se publica apenas en 1900, es una pequeña novela de Joaquín García Monge titulada *El moto*, un relato sobre un joven moto o huérfano que se enamora de la hija de un rico patriarca terrateniente, un texto realista marcado por los valores patriarcales y el lenguaje campesino. En esta misma línea está la poesía de Aquileo Echeverría, quien publica un libro seminal titulado *Concherías* (1903), que exalta en verso la vida de los campesinos, llamados coloquialmente *conchos*. De esta época sobresale también la novela *El árbol enfermo* (1918) de Carlos Gagini, un intelectual que propone una literatura centrada en el nacionalismo y el fuerte rechazo a las influencias imperialistas extranjeras.

“una temática foránea” (*El infierno verde* 166). Ese cierto desdén de los intelectuales costarricenses por lo extranjero, estigmatiza la obra de Marín Cañas, un escritor bicultural y de ruptura.

Su producción literaria tiene su período más productivo entre 1928 a 1941, en el cual publica sus mejores novelas, *El infierno verde* y *Pedro Arnáez*. Luego entra en un misterioso paréntesis de silencio, ya que deja de escribir durante 26 años. ¿Por qué abandona la literatura? En 1941, Marín Cañas envía su novela *Pedro Arnáez* al concurso latinoamericano de la Editorial Farrar & Reinhard, en Nueva York. En los grupos intelectuales circula el rumor de que este concurso está amañado. Marín Cañas decide comprobar si su novela —que se decía era una de las favoritas— es leída en detalle. De modo que antes de enviar el manuscrito, el autor adhiere con pegamento varias páginas del documento original.

Al final, el primer lugar del concurso es concedido a *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Cuando Marín Cañas recibe de vuelta su manuscrito y abre el paquete postal constata que las páginas que él había pegado estaban intactas: su novela ni siquiera había sido leída por el jurado. Supuestamente este hecho lo impacta y le causa una desilusión tal que toma la decisión de abandonar la literatura (Bermúdez 2). La anécdota es legendaria y repetida como un lugar común en la academia costarricense. Sin embargo, en una carta de 1957, dirigida a una estudiante de literatura, Marín Cañas dice su versión del por qué abandonó las letras:

“Abandoné la literatura por una razón muy sencilla: todos los críticos me combatieron ferozmente insistiendo en todos los tonos de mi absoluta incapacidad para la literatura. Al principio no les creí, achacando la guerra a la envidia, pero al

fin me convencieron, y estuve de plano con ellos. Decidí retirarme. Nunca he hecho nada mejor” (Alvarado Gutiérrez 32).

Cuando deja las letras, se dedica a la agricultura y a la ganadería así como a labores administrativas de la Empresa Teatral Urbini. Sin embargo, en 1968 vuelve a escribir después de 26 años de silencio (*Valses nobles y sentimentales* 5). Regresa al periodismo como columnista de periódicos y profesor de periodismo en la Universidad de Costa Rica y en 1967 recibe uno de los principales reconocimientos culturales del país, el Premio Magón. Sin embargo, el infierno interno de Marín Cañas vuelve arder en un nuevo episodio cuando la cátedra universitaria que ocupa es sacada a concurso público y se estipula como uno de los requisitos principales que el titular posea un título universitario. Marín Cañas quien nunca obtuvo su diploma debido a su abrupta salida de España pierde su trabajo en la academia. Es una humillación que lo marca profundamente.

La estética del presente

El infierno verde, primero como folletín en Costa Rica y meses más tarde como novela en España, es publicado en momentos en que todavía es reciente un ensayo del crítico peruano Luis Alberto Sánchez, titulado *América: novela sin novelistas* (1933), que analiza la situación de la literatura latinoamericana hasta el primer tercio del siglo XX, elaborando una serie de preguntas de orden estético y conjeturando sobre el rumbo que puede tomar la producción escrituraria en la región.

En su estudio, Sánchez afirma que Latinoamérica todavía no encuentra su “expresión” literaria, a diferencia de países como Francia, Inglaterra y Alemania, que supuestamente lo han conseguido desde hace siglos. Latinoamérica es una “tierra

novelesca” pero todavía no es una “tierra de novelistas”, asegura Sánchez. Es el lugar romántico por antonomasia, donde reina la figura retórica de la hipérbole (precisamente esta es una figura retórica ampliamente usada por García Márquez, algo que se analizará en el próximo capítulo). Según dice Sánchez, es un sitio “desmesurado y lírico, pintoresco y bullicioso” con características propias de un personaje del romanticismo, ubicándose más cerca de la poesía que de la prosa (9).

Este análisis elabora la idea de que Latinoamérica es una región cuya mejor novela es su propia historia. La producción literaria latinoamericana, hasta el momento, se centra precisamente en los elementos románticos del tiempo pretérito y del “yo”, que Sánchez califica como “petulancia”. En contraposición, en el continente americano están los Estados Unidos, un país con escritores como Upton Sinclair, Waldo Frank, Sherwood Anderson y Thornton Wilder, todos ellos destacados y reconocidos novelistas. La escritura de los Estados Unidos le da preponderancia a la actualidad y, de acuerdo con una afirmación del estudio (polémica y debatible), la literatura estadounidense está más dada al periodismo y a la novela. No obstante, a pesar de describir esta dicotomía estética literaria entre el norte y el sur, Sánchez juzga que ya Latinoamérica, en la década de 1930, “comienza a estar madura para producir novelas” (13). El crítico ve las condiciones necesarias para dejar atrás el arraigado romanticismo y despegarse de la poesía para comenzar la producción de un nuevo tipo de narrativa, más centrada en la prosa y en el presente.

Este análisis dialoga directamente con las cuestiones que otro intelectual de la época, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, plantea algunos años antes, cuando

utilizando el término “Hispanoamérica”, afirma que esta región está en un proceso de búsqueda de su “expresión” (33). Los países hispanoamericanos son repúblicas “en fermento” y, por lo tanto, están en procura de su identidad literaria, aspirando a una utopía de la creación. Henríquez Ureña sostiene que en estos países, sin una tradición de siglos dentro de la lengua española, “habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión” (11). Y esa búsqueda pretende encontrar un estilo propio, que a través de la palabra, exprese la diversidad de la identidad latinoamericana.

Del amplio legado crítico de Henríquez Ureña, hay dos conclusiones de especial alcance universal, como lo explica Gerald Martin. La primera, que las identidades no son fijas ni rígidas, como tendían a entenderlas los pensadores europeos (639). De manera, que la permanente búsqueda de Latinoamérica por su identidad es potencialmente algo positivo y no una debilidad, en el sentido de apuntar hacia el futuro, no hacia el pasado. En segundo lugar, y por consiguiente, las nacionalidades, si bien podrían verse como una inevitable, y acaso, deseable ilusión, son más bien constructos ideológicos que sería mejor entender como parte de entidades continentales mayores en vías de su eventual transformación en una sociedad política universal en términos sociales, económicos y culturales.

Henríquez Ureña postula que Latinoamérica, como región, está destinada a procurar su futuro y una mejor identidad y, por esto, su búsqueda siempre está ligada a una dimensión utópica (Martin 639). Ese proceso de indagación en aras de encontrar la “expresión americana”, a la que aluden tanto Henríquez Ureña como Sánchez, es una

inquietud que está presente no sólo en la crítica sino también en los propios escritores desde finales del siglo XIX, como Martí y el resto de los modernistas, que procuraban una forma propia, un estilo que no fuera imitación, que no fuera ni mimesis ni catarsis.

Ese rastreo remite a una ansiedad constante que queda retratada en el famoso verso de Rubén Darío: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” (*Prosas profanas* 126). El verbo perseguir evoca la idea de estar detrás, al acoso, en movimiento, en un desplazamiento que pretende atrapar pero a la vez descubrir y crear un estilo propio. Tanto Henríquez Ureña, como décadas más tarde Julio Ramos, en su estudio *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), se percatan de que en este proceso de indagación y construcción de una identidad o expresión literaria americana hay un espacio fundamental donde se genera una interacción, un diálogo, un intercambio y una producción escrituraria constante, el espacio de los periódicos. Según Ramos:

habría que pensar el *límite* que representa el periodismo para la literatura —en el lugar conflictivo de la crónica— en términos de una doble función, en varios sentidos paradójica: si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el *límite* asimismo es una condición de posibilidad del ‘interior’, marcando la distancia entre el ‘campo’ propio del sujeto literario y las funciones discursivas *otras*, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana (91).

Lo que aquí Ramos destaca es la convivencia de dos tipos de estéticas en constante tensión, diálogo e intercambio en la escritura latinoamericana. Por un lado, la estética telegráfica de la noticia, que se gesta al interior de las salas de redacción de los periódicos, en la que impera un lenguaje de la actualidad y del presente, con un estilo que tiende a ser ortopédico, es decir, impersonal, seco y reglado, desprovisto de florituras, para un creciente mercado de lectores en masa, muchos de los cuales provienen de las

clases medias y obreras, nuevos lectores gracias al avance de programas de alfabetización.

Por otro lado, también dentro del periódico, hay una estética literaria que se filtra en la crónica, un género donde el escritor que trabaja como reportero puede volcar su creatividad en la búsqueda del tan ansiado estilo propio. Es decir, la crónica abre una oportunidad al literato pero a la vez es un límite porque está sujeto al esquema de enfoque mercantilista del periódico como empresa. Esa creatividad no se vuelca sólo en el género de la crónica, sino también en la poesía, los cuentos y las novelas que estos escritores periodistas, como Marín Cañas, articulan y producen, inmersos en el febril ambiente de las salas de redacción de los diarios.

El estilo periodístico, establecido como una poética del presente, con moldes y reglas rígidas, dissociado de la creatividad, es visto con reticencia entre los escritores que trabajan en diarios y revistas a lo largo de América Latina. El peruano Manuel González Prada califica al periodismo como “una literatura de clichés” o de “fórmulas estereotipadas” (133) y el brasileño Lima Barreto lo critica por darle prioridad, antes que al contenido, a la “extensión” y a las “repeticiones inútiles” (*Recordações do escrivo Isaias Caminha* 301). En Cuba, Julián del Casal se lamenta de cómo el estilo periodístico es una camisa de fuerza: “Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la sala de redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad” (287). En todos estos autores hay una notoria molestia porque los modelos periodísticos imponen, autoritariamente, reglas y fórmulas que limitan la creatividad

literaria y tienden a uniformizar un tipo de escritura, profesionalizándola, y a la vez, burocratizándola.

La novela de Marín Cañas es escrita en este contexto, en la compleja tensión entre las reglas periodísticas que surgen en los periódicos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX y la aspiración a una libertad literaria que rompa con la camisa de fuerza de los diarios. Al ser consultado sobre el ejercicio de escribir, Marín Cañas opina que él mismo no ha encontrado ni una norma, ni un modelo para recomendar, pero insiste que el mejor camino a seguir es la sencillez, algo que de manera común se pregona en los manuales de periodismo: “sólo he aprendido en mis pobres segundas letras que lo sencillo y austero, lo escueto y directo tiene, en su propia limpidez, la belleza pura más perenne y duradera” (Marín Cañas, *Los bigardos del ron* 112). Esta recomendación entra en clara contradicción con el juego experimentalista en muchos tramos de *El infierno verde* y muestra una problemática nunca resuelta de Marín Cañas, su oscilación entre una escritura periodística y una de vanguardia, una oscilación entre discursos que abogan por la conservación del estatus quo y otros que aspiran a la rebelión.

Marín Cañas, al igual que Lima Barreto, García Márquez y muchos otros escritores periodistas de la primera parte del siglo XX, experimenta en sus novelas encubriendo técnicas periodísticas, esas técnicas que supuestamente le dan al lenguaje un acento “inexpresivo”, pero que más bien llevan toda una carga de intenciones que inevitablemente pueblan al lenguaje. En ese ir y venir, en el zigzaguo, los reporteros escritores reescriben, transgreden y reconfiguran las fronteras, en un espacio discursivo que demuestra la inexistencia de la objetividad periodística, un término idealizado y

deseado por el lenguaje periodístico. Lo que se pone en evidencia es más bien el constante dialogismo entre los discursos periodísticos y literarios y sus límites nebulosos. Como en una de las imágenes de *El infierno verde*, la subjetividad es como la pampa: “Al tenderme en el suelo para dormir me he dado cuenta de que la pampa me circunda. Al Norte, al Sur, al Este y al Oeste, extensiones ilímites” (*El infierno verde* 197).

Capítulo 3:

El periodismo hiperbólico o el *diarismo mágico* de García Márquez

“Todos, absolutamente todos los grandes escritores de América Latina fueron alguna vez periodistas. Y a la inversa: casi todos los grandes periodistas se convirtieron, tarde o temprano, en grandes escritores”
(«Defensa de la utopía» 2).

Tomás Eloy Martínez

“El diarista posee su verdad que no siempre es la verdadera” (134).
“Nuestro periodismo”.

Manuel González Prada

En este capítulo se analiza la fuerza narrativa de la exageración en Gabriel García Márquez a través de los tropos de la desmesura, el desafuero y el exceso, que agrietan el realismo de sus textos publicados en la prensa pero, al mismo tiempo, se constituyen en artificios que les otorgan verosimilitud. En este análisis se sostiene que el empleo de la hipérbole en García Márquez funciona como un resorte de intensiones e intenciones para expandir o comprimir los contenidos semánticos. El periodista escritor construye sus hipérboles con dos características: la exageración de detalles y la precisión en las exageraciones. Es decir, por un lado, sus hipérboles pretenden desbordar e ir más allá de los límites y, por otro, gracias a la descripción y la enumeración detalladas, ese desbordamiento es controlado y tiene como objetivo hacer que sus imágenes resulten creíbles en el contexto de las historias que cuenta.

Para este estudio se han analizado algunos de los textos que García Márquez publica en la prensa a finales de la década de 1940 y comienzos de la década de 1950, entre ellos *Relato de un naufrago*. En estos textos, la presencia de la hipérbole articula un fenómeno que aquí se denomina *diarismo mágico*, un término que incluye una consciente ironía, pues si bien describe un esfuerzo de García Márquez por sobrepasar límites y experimentar con elementos sobrenaturales en sus textos publicados en periódicos, también conlleva la admisión de cómo parte de la crítica ha inflado, por qué no decirlo, hiperbólicamente, esa apelación a algo “mágico” en los textos garciamarquianos.

En este capítulo se concibe al *diarismo mágico* como una estrategia que emplea la hipérbole detallada para contar una historia, no solamente en el sentido de “referir” sino también de “enumerar” elementos, provocando una acumulación y un hacinamiento de datos fácticos que, en una relación directa con el sensacionalismo, pretende no solamente captar la atención de los lectores sino también informar y entretener. El empleo de la hipérbole en el periodismo es una estrategia narrativa del escritor que implica una complicidad doble: por un lado, la del aparato de filtros y censores dentro de la cadena de producción del periódico, y por otro, la de los lectores, que pueden abrazar –o rechazar– con su credulidad los textos y sus exageraciones.

En 1950, Gabriel García Márquez, entonces con 23 años, se sienta frente a una máquina de escribir Underwood. Con el seudónimo de “Septimus”, el joven escribe en el diario *El Heraldo* de Barranquilla una columna llamada *La Jirafa*, un espacio donde vierte sus comentarios sobre noticias insólitas, cables internacionales y personajes de la ciudad, alternando –y en ocasiones mezclando– la realidad con la ficción. La columna se

imprime regularmente sin problemas. Pero una mañana en los talleres del periódico ocurre un imprevisto. Por un error de impresión, la columna del día 29 de mayo sale borrosa y difícilmente puede leerse.

Esta columna de García Márquez, impresa nebulosamente, cuenta la historia de un personaje de un pueblo del Caribe, el hijo de una familia de cinco generaciones de zapateros. La columna detalla que, al crecer, para deshonra y escándalo de su familia, el muchacho anuncia que no quiere dedicarse al oficio familiar de reparar zapatos y les comunica a sus parientes que quiere ser trompetista. A pesar del disgusto de su parentela, el joven persiste y una vez al año, por el resto de su vida, es el centro de atención –y de admiración–, cuando magistralmente, interpreta en su pueblo, en un solo para trompeta, el himno nacional.

En esta columna García Márquez cuenta que, años después, la familia de zapateros decide levantar una estatua a quien anteriormente habían vituperado por su desviación vocacional. La historia cierra con un giro inesperado, ya que la estatua tendrá como inscripción una dedicatoria de los zapateros en la que agradecen a su pariente trompetista ser la causa de que los autores del himno nacional hayan encontrado “la horma de su zapato” (235). Escrita en un tono ambiguo, zigzagueando entre la ficción y la no ficción, esta columna, visualmente casi ilegible para los lectores de *El Herald*o, remite a una contienda entre la voluntad individual y la imposición colectiva.

En la edición del día siguiente, García Márquez aprovecha el contratiempo de los talleres de impresión y lo convierte en el tema principal de su columna del día, asegurando en un tono de broma que el texto borroso de la víspera es “una jirafa

invisible” (236).⁹⁸ García Márquez titula a esta nueva entrega de su columna “La peregrinación de la jirafa” y en ella explica cómo es el proceso de escritura y la peregrinación que viven sus textos dentro del periódico. Según cuenta, *La Jirafa* es “vulnerable a los más imperceptibles resortes editoriales”: cada día a las tres de la tarde, sentado cerca de un ventilador, empieza a oprimir las teclas de su máquina de escribir, en una operación manual e intelectual que origina una serie de metamorfosis en su texto (235). El manuscrito primigenio, una vez salido del rodillo de su máquina, pasa por una travesía de mudanzas estilísticas, intelectuales y tecnológicas, yendo de mano en mano, dentro de aquella empresa de información, que lo transforma, hasta salir a la calle a la mañana siguiente, convertido en una columna dentro de las páginas del diario.

En “La peregrinación de la Jirafa”, el autor se refiere en tercera persona a su propio pseudónimo como el “fantasma Septimus” y asegura que su columna es un “animal indefenso, que puede romperse una coyuntura a la vuelta de cualquier esquina” (235). García Márquez enfatiza así la fragilidad de su escritura periodística, a la que dota de vida propia pero endeble. Al decir que es “un animal indefenso”, sugiere que ese desamparo radica en que el texto puede ser objeto de una edición parcial o total, ya sea por la autocensura –al seguir los lineamientos de un estilo periodístico que borra la

⁹⁸ La columna *La Jirafa* de García Márquez es el caso de un texto del siglo XX que llega a un público amplio, en lo que la crítica Viviane Mahieux denomina la “retórica de la accesibilidad” (22). A diferencia de los libros, los diarios pueden ser comprados a bajo costo en quioscos o también encontrarse abandonados en las bancas de los parques, pueden ser leídos en una barbería o en un café, o bien en el transporte público de camino al trabajo. Estos textos accesibles –por su tipo de publicación, bajo costo y brevedad– coexisten con el flujo de la vida pública urbana. Pero también esa “accesibilidad” deja al autor de estas formas escriturarias vulnerable ante los acontecimientos imprevistos de la vida pública. “He or she must be willing to comment on the unexpected with originality and speed” (Mahieux 23). Esto es precisamente lo que sucede en numerosas ocasiones con la columna y los reportajes de García Márquez. Por ejemplo, en este caso, donde tiene que comentar sobre el accidente de los talleres que deja su columna casi ilegible.

individualidad— o por la voluntad directa de los editores, que modifican deliberadamente el texto. O, también, como en *La Jirafa* borrosa, por los imprevistos de un accidente de reproducción tecnológica. En cualquiera de los casos, el resultado es la misma consecuencia: la invisibilización de su letra y de su voz autorial. Es una tensión similar con la historia del trompetista, pero en este caso, la contienda se da entre la voluntad individual del escritor y la imposición editorial del diario.

Refiriéndose a sí mismo como el fantasma que escribe en *El Herald* de Barranquilla, García Márquez le da un tono esotérico y al mismo tiempo burlesco a un trabajo totalmente terrenal, incluso banal, como la escritura de una columna diaria. El nombre de su columna lo escoge debido a que ese es el apodo con que él llama en broma a su novia, con quien más tarde se casa, Mercedes Barcha, a quien por su esbelto cuello llama “la jirafa”. Su pseudónimo Septimus, que significa “séptimo”, es un nombre de claras resonancias latinas, e incluso, imperiales, ya que así se llamaron varios emperadores y cónsules romanos. La escritora inglesa Virginia Woolf da un giro a ese pasado “glorioso” y en gran parte bélico de Roma, al llamar así a uno de los personajes de su novela *Mrs Dalloway*.

En la novela de Woolf, el personaje Septimus Warren Smith es un veterano de la Primera Guerra Mundial que sufre de alucinaciones y en varios pasajes de la obra entra en contacto con un amigo ya muerto. García Márquez dice que en estos años lee la novela de Woolf y se apropia de este apelativo para firmar su columna periodística: “No lo pensé dos veces: Septimus, tomado de Septimus Warren Smith, el personaje alucinado de Virginia Woolf” (*Vivir para contarla* 433). Al revivir retóricamente a un personaje que

interactúa con un fantasma, García Márquez simbólicamente está ironizando sobre lo efímero de las informaciones de un diario, un gesto para decir que las noticias de días pasados que comenta no están muertas del todo y que, al usarlas de nuevo y reinterpretarlas en su columna, las puede revivir en su diálogo con los lectores.

En “La peregrinación de La Jirafa”, García Márquez desmenuza la dinámica de lo que llama los “imperceptibles resortes editoriales”: los filtros sucesivos que tal vez no son evidentes a los lectores pero que alteran, recortan, censuran y modifican los textos de un reportero. Al describirlos como “resortes”, propone tácitamente que estos filtros no son rígidos por completo sino que funcionan como un muelle, con una condición elástica, aplicando su fuerza de control con mayor o menor medida dependiendo de cada texto y del contexto social, económico y político en el que es escrito. Implícitamente, García Márquez está subrayando también los intereses comerciales e ideológicos en la estructura de funcionamiento de los periódicos ya que un “resorte” es, además, “un medio material o inmaterial” para lograr un fin (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 1958).

En el periódico, según explica García Márquez, la fragilidad de su columna – vertebrada, larga y ágil, como la de una jirafa– se hacía evidente justo a su lado, donde se sentaba el primero de los filtros, un editor que leía, corregía y recortaba sus columnas para evitar que *La Jirafa* tuviera “colores distintos a los que natural y públicamente puede tener” (*Textos costeños* 235). Es así como, indirectamente, argumenta que esa *naturalidad* corresponde a una línea editorial empresarial y a una serie de normas discursivas resguardadas por la cadena intelectual y técnica de producción, que aprueba o

desaprueba la redacción del texto para la publicación. De ahí que haya una constante tensión entre redactores y editores por determinar cuál es esa “naturalidad” o “idoneidad” bajo la cual debe aprobarse la impresión de los textos.

Después del primer filtro, el texto de García Márquez, como toda columna, pasaba a un todavía más exigente segundo editor, quien trabajaba sobre las correcciones del primero, y para quien no se podía escribir nada “sin peligro de que el largo cuello” de *La Jirafa* fuera “reducido a su mínima expresión” (*Textos costeños* 235). Esta declaración sugiere dos aspectos fundamentales en la escritura periodística: en primer lugar, la constante presión para limitar la extensión de los textos. En los periódicos, generalmente, se espera que los reporteros escriban textos relativamente cortos ya que las páginas son limitadas y los artículos deben ser compartidos con anuncios comerciales. Y, en segundo lugar, el editor tiene una labor de centinela para evitar que las opiniones y los juicios de valor, que no se ajusten a la postura general del periódico, se cuelen de forma evidente en los textos.

García Márquez continúa su explicación detallando que, franqueado el filtro de los editores, las hojas mecanografiadas pasaban al salón de los linotipos, donde un técnico levantaba el texto, ya corregido y recortado, para producir moldes de plomo fundido. Más tarde, la columna *La Jirafa* llegaba a las manos de un corrector de pruebas, encargado de hacer una revisión final, y después iba para la sección de armado, donde a las páginas se les añadían títulos, fotografías, ilustraciones y anuncios publicitarios. Finalmente, la columna se imprimía en el cuarto de máquinas. Es decir, el diario que

describe García Márquez, funciona a modo de una multiforme colmena escrituraria de creación intelectual y producción material.⁹⁹

En la adquisición de conocimiento es fundamental el rol de los sentidos, particularmente la vista y el tacto. En la obra de García Márquez, la apelación a los sentidos es central y él mismo lo confiesa cuando asegura que escribe llevando al lector “de la mano” para que vea y sienta la historia que le está narrando, de manera que no se pierda ni quede ningún punto oscuro (Harss 418). En los textos de García Márquez, ese afán por hacer que el lector vea y sienta se traduce en una abundancia, una intensificación que lleva al desbordamiento, es decir, una sensación de ir más allá de la plenitud, que se puede advertir en el uso reiterado de la figura retórica de la hipérbole.

Pero si el texto no se puede ver, como en el caso de su columna borrosa, se genera entonces un problema en la transmisión de conocimiento. El columnista no puede comunicar sus impresiones y generar impresiones en sus lectores porque hay un problema de impresión en los textos. Es decir, la inconclusión de las acciones de “imprimir” e “impresionar” producen una contrariedad. Estos dos verbos provienen del mismo origen latino, *in* que significa “en, sobre, con” (Moliner 1613) y *premere*, que tiene que ver con la acción de “estampar”, “hacer presión” o “marcar una huella” y que está emparentado con palabras como “oprimir”, “reprimir” y “suprimir”, así como con el vocablo “prensa” (Corominas 828). Es decir, aquí entran en juego una fuerza material que deja una marca

⁹⁹ Esto no significa que la coordinación especializada dentro de un periódico, a la vez individual y colectiva, fuera infalible. De hecho es común que muchos periódicos incluyan en una de sus páginas una sección con erratas.

en el papel y otra intelectual que pretende dejar una huella en los lectores. En el caso de la columna borrosa, ambas quedan truncadas por el accidente en el cuarto de máquinas.

Esta relación cotidiana del escritor con las diversas impresiones de la letra diaria no es un caso aislado. García Márquez forma parte de una tradición latinoamericana particular de escritores que producen y combinan discursos periodísticos y literarios dentro del espacio de los periódicos, en una historia que va desde José Joaquín Fernández de Lizardi, pasando por José Martí, Rubén Darío y los escritores analizados en los capítulos previos de esta tesis, Lima Barreto y Marín Cañas. Principalmente en su obra temprana, el periodista escritor García Márquez está inmerso a tiempo completo en la dinámica de la prensa, donde hay una serie de tensiones y problemáticas entre la voluntad individual del autor y la imposición editorial. Es por eso que su obra publicada en diarios y revistas constituye una rica veta para analizar temas concernientes a la referencialidad, la ética y la fidelidad a la verdad y la realidad.

Esa fidelidad se pone a prueba en sus textos periodísticos cuando recurre a la hipérbole, léxico que proviene del étimo latino *hyperbōle*, y éste, a su vez del griego *yperboli*, que puede designar una “exageración”, una “curva geométrica” o el acto de “pasar una montaña”; en griego, la palabra está compuesta de dos partes, el prefijo *hyper*, que significa “sobre”, “exceso” o “movimiento hacia arriba” (de ahí también, hipérbola), y el verbo *ballein* que quiere decir “lanzar”, aunque también significa “disparo”, “culpa”, “acusación” y “reproche” (Bampiniōtēs 343)¹⁰⁰ y de cuya raíz proviene la palabra “problema”. En el sentido de “disparo”, del griego *bole* también derivan palabras como

¹⁰⁰ La historiadora Katerina Papakonstantinou brindó a esta investigación su valiosa ayuda al consultar en griego y discutir la etimología de la palabra hipérbole y sus distintos significados en griego moderno.

“balística” y “bólide”, que tienen que ver con la idea de lanzar o arrojar algo (Moliner 344). Como se puede advertir en su etimología, conceptualmente, la hipérbole tiene que ver con un efecto para aumentar o disminuir, “disparando” las características de un objeto, una persona o una situación. Es decir, hay una relación entre intención e intención, ya que el hablante o narrador muestra una voluntad o una intencionalidad por intensificar y sobrepasar los límites, abriendo una brecha en el significado entre lo que es dicho (lo lingüístico) y lo que en realidad es (lo extralingüístico). La hipérbole es *más* de algo y lo que ese *más* implica depende del contenido semántico de la expresión literal. En el caso de García Márquez la hipérbole es más intención y más intención.

Cuando García Márquez se refiere a textos suyos como *Relato de un naufrago*, escrito y publicado originalmente en un diario, reitera que en la narración no hay un solo detalle inventado, pero al mismo tiempo, reconoce que lo que ha hecho es “enriquecer más cada detalle” (Guibert 323). Ese “enriquecimiento” implica una adición, un suplemento. Las convenciones periodísticas del siglo XX, ampliamente difundidas a través de manuales de estilo y normativas gremiales, critican este tipo de adiciones e insisten en el apego a la verdad, la objetividad y la precisión a través de datos verificables. ¿Cómo se justifica entonces ética y no sólo estéticamente este enriquecimiento de los detalles a través del empleo de la hipérbole?

Al referirse a las novelas de García Márquez, Ariel Dorfman apunta que sus textos buscan trascender los límites de lo que convencionalmente es conocido como realidad (20). En la escritura de García Márquez, según Dorfman, se concilian dos tradiciones opuestas de la historia latinoamericana; por un lado, una literatura urbana,

ilustrada, para una minoría, elaborada con formas de la “alta cultura”, y por otro, la tradición popular oral del campo. En este proceso de conciliación, explica Dorfman, hay una reinterpretación de la historia oficial, y los elementos mágicos y/o exagerados ayudan a que estas nuevas versiones permanezcan en la memoria de los lectores. Es decir, es una forma para recordar.

En sus comienzos literarios, García Márquez escribe cotidianamente textos en periódicos, que por su naturaleza de publicación diaria pueden estar destinados a un rápido olvido. Numerosos estudios señalan la fugacidad de las noticias de los diarios (Gomis, *Teoría del periodismo* 22). En la tradición literaria latinoamericana, son ampliamente difundidas las quejas que muchos escritores expresan al trabajar en diarios y revistas, como Julián del Casal, quien sostiene que la recompensa son “aplausos efimeros” (287).

La recurrencia del empleo de la hipérbole en los textos publicados por García Márquez en diarios, con su efecto de exceso y desbordamiento, tal vez sea un esfuerzo por extender su durabilidad en la memoria de los lectores. Además, acaso sea también un mecanismo, en su búsqueda de un estilo propio, en el que negocia y resiste pero, al mismo tiempo, también aprende y asimila de sus editores. Así como sus textos son objeto de “imperceptibles resortes editoriales”, él responde filtrando la hipérbole en sus columnas, noticias y reportajes como otro tipo de “resorte” para expandir (o comprimir) y sobrepasar los límites semánticos del texto.

El proceso de bastardeo

A finales de la década de 1940 y durante los primeros años del siguiente decenio, García Márquez trabaja a tiempo completo en momentos sucesivos en dos periódicos del Caribe colombiano, *El Universal* de Cartagena y *El Heraldo* de Barranquilla. El crítico Raymond Williams ha señalado cómo esta inmersión en el periodismo beneficia posteriormente a sus novelas, no porque le haya permitido un “contacto con la realidad” sino porque es ahí, en las salas de redacción de los periódicos, donde el escritor comienza a experimentar con una variedad de estilos, técnicas y géneros (134).

Esta experimentación se nota en un artículo del 29 de junio de 1948 que publica en *El Universal* dentro de su columna *Punto y aparte*. En este texto, García Márquez saluda al poeta César Guerra Valdés por su visita a la sala de redacción del periódico y aprovecha para elogiarlo, explicando que este “autor de cinco libros fundamentales” es “uno de los grandes revolucionarios estéticos” de América Latina (*Textos costeños* 79). La nota resalta la calidez de la escritura de Guerra Valdés y menciona que aunque pasa inadvertido en el ambiente local, este escritor está provocando una renovación en la literatura latinoamericana. García Márquez expresa su sorpresa ya que por la fuerza de su escritura, antes de conocerlo, imaginaba a Guerra Valdés como un hombre alto y de voz potente, pero tras verlo en su visita al diario se ha topado con lo contrario. Es decir, sugiere una disonancia, una brecha entre las sensaciones que transmite la literatura y la realidad que percibe cuando se encuentra cara a cara con el autor.

Sin embargo, el poeta César Guerra Valdés nunca existió y García Márquez ha confesado más tarde que este poeta apócrifo nace de la imaginación de uno de sus

compañeros de *El Universal*, el escritor Héctor Rojas Herazo (*Textos costeños* 37). ¿Cuál es la función de este embuste? ¿Por qué y para qué García Márquez describe a sus lectores a un poeta apócrifo nacido de la imaginación como si fuera verdadero? Tal vez se puede esbozar una respuesta a partir de la visión que García Márquez tiene del canon literario colombiano, particularmente de los primeros dos tercios del siglo XX. En una entrevista con Luis Harss, García Márquez asegura que la literatura de su país es un “inventario de muertos” debido al estancamiento y al conservadurismo de sus escritores, la mayoría académicos y gramáticos (381). De manera que, en contraste con la frialdad de esa literatura, García Márquez ansía un escritor cálido, potente y renovador. Pero como cree que no existe, decide inventarlo. Su invención de César Guerra Valdés en las páginas de *El Universal*, en complicidad con otros periodistas y editores, es producto de una disonancia entre la literatura que él quiere sentir y la realidad que aprecia en el ambiente cultural colombiano.

Es entonces desde las páginas de los periódicos que busca sustituir ese “estancamiento arcaísta” (término empleado por Harss) con una literatura renovada, con un énfasis en provocar sensaciones en los lectores. Durante su estadía en *El Universal* se acrecienta su interés no sólo por informar sino también por contar historias de interés humano y por eso le pide a su editor, Clemente Manuel Zabala, que le enseñe a escribir reportajes (*Vivir para contarla* 410). Zabala, con su famoso lápiz rojo, corrige los primeros textos de su pupilo y lo influencia en el uso de artificios estilísticos que incluyen los comienzos y los remates impactantes, las frases ingeniosas, los adjetivos precisos, una constante actitud de sorpresa y, desde luego, las alusiones literarias (García

Usta 235). Es decir, el editor juega un papel doble, no solamente de “censor” sino también de “profesor”, ya que le enseña técnicas y ayuda a pulir la escritura del periodista a quien edita. García Márquez entonces no sólo entra en una dinámica de tensión y resistencia con su editor sino que también aprende él, en primer lugar técnicas escriturarias y, en segundo lugar, también a aplicar el “resorte” o la imposición editorial, cuando más tarde él mismo se convierte en editor de los textos de otros.

Al lado de su maestro Zabala, siguiendo con su grupo de amigos y colegas en Barranquilla y, más adelante, en *El Espectador* de Bogotá, García Márquez se ejercita en la tarea de escribir títulos hiperbólicos y sensacionalistas. Esta técnica de generar un choque de sensaciones a través de la titulación, la aprende en la práctica del periodismo y pronto la traslada también a su literatura. Para el crítico Gerald Martin, el primer cuento del escritor que “ya suena” a título garciamarquiano es uno que escribe en esta época, “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (*Gabriel García Márquez, una vida* 186). En ese ambiente de colmena productiva que es *El Universal*, García Márquez mantiene un activo intercambio de ideas estilísticas con sus colegas periodistas Gustavo Ibarra Merlano y Ramiro y Oscar de la Espriella, con quienes comenta los manuscritos de dos novelas en las que trabaja en esta época, *La hojarasca*, que publica pocos años después y *La casa*, que es el embrión de *Cien años de soledad*.

En este proceso de formación, el 26 de octubre de 1949 es una fecha importante. Ese día, el editor de *El Universal* se da cuenta de que en la ciudad de Cartagena están vaciando las criptas funerarias de un antiguo convento de monjas clarisas para convertirlo en un hotel de lujo. Al enviar a García Márquez para que recopile la información y

escriba la noticia, Zabala le dice: “Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre” (*Del amor y otros demonios* 9). Zabala utiliza la palabra “ocurre”, del verbo “ocurrir”, que evoca una idea que se viene a la mente de forma repentina e inesperada, y que está emparentada con la palabra “ocurrencia”, que tiene que ver con los pensamientos imaginativos (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 1092). Es decir, que para producir el discurso noticioso el editor le pide a su periodista ser creativo y usar su imaginación.

En el convento, García Márquez atestigua cómo varios trabajadores excavan y desentierran fosas antiguas de muertos ilustres. Junto al altar, en una de las criptas, está la “noticia” que busca: allí yacen los restos óseos de quien había sido una niña llamada Sierva María de Todos los Ángeles, cuya cabellera extendida en el suelo mide veintidós metros y once centímetros. Según García Márquez, uno de los trabajadores le explica que el cabello humano puede crecer después de la muerte hasta un centímetro por mes (*Del amor y otros demonios* 11). Esta declaración, que el periodista atiende sin cotejarla con fuentes científicas, le sirve para escribir la noticia del día en su periódico y la archiva, junto con el resto de la información sobre los hallazgos de las excavaciones, para 45 años después escribir una novela que publica bajo el título de *Del amor y otros demonios*. Es decir, algunos de sus textos periodísticos se convierten en borradores temáticos para novelas que escribe años más tarde.¹⁰¹

¹⁰¹ Maurice Blanchot recuerda cómo Váleriy con frecuencia dice que sus mejores obras nacen de una orden fortuita y no de una exigencia personal (15). En García Márquez se nota cómo el periodismo es un campo que produce temas y personajes para su escritura literaria.

Tras mudarse a Barranquilla, continúa sus experimentos textuales y en muchos de ellos narra hechos como si fueran ciertos, sin aclarar que son exagerados o falsos, esta vez en la sala de redacción de *El Herald*o. Entre sus funciones en este diario, está escribir la columna *La Jirafa*. Entre 1950 y 1952, publica cerca de 400 entregas de esta columna. Algunos de estos textos podrían considerarse cuentos cortos o, como los llama Raymond Williams, “fictional anecdotes”, cuyas historias intentan crear otro tipo de realidad («An Introduction to the Early Journalism of García Márquez» 123). En *El Herald*o, además de escribir su columna, García Márquez tiene como tareas titular noticias y editar cables internacionales. Al hacer una lectura de sus *Jirafas* se nota cómo muchas de ellas tienen origen en los cientos de cables internacionales que tiene que leer, escoger y recortar en su trabajo cotidiano. Esas noticias de actualidad le sirven como semillero temático de su columna, donde las comenta, las aumenta, las reinterpreta y –en muchos casos– también les agrega especulaciones.

El crítico Robert Sims llama a este tipo de artículos “refritos”, un tipo de texto que da seguimiento a una noticia y que, en la obra de García Márquez, representa esa conexión entre sus trabajos de ficción y de no ficción (144). El término “refrito”, generalmente usado en un sentido peyorativo, es ampliamente conocido en el argot periodístico de América Latina y evoca la idea de refreír o recalentar una noticia que se ha enfriado por su sobreexposición en la prensa. Los “refritos” de García Márquez son versiones de noticias que han sido publicadas previamente pero a las que el escritor les agrega contexto, detalles, fuentes y, frecuentemente, de una forma subrepticia, opiniones.

Es decir, el “refrito” garciamarquiano es una noticia reescrita, resemantizada e intensificada con las intenciones del autor.

A pesar de que en el argot periodístico los “refritos” son considerados noticias de relleno que no generan mucho interés, García Márquez logra un efecto contrario al hiperbolizarlas. Uno de sus “refritos” más célebres de su época inicial como escritor es *Relato de un naufrago*, que posteriormente en este capítulo se analiza en detalle. Este texto, lejos de provocar tedio y desinterés, genera en 1955 un éxito de ventas entre el público lector de periódicos y motiva su re-publicación, primero como suplemento especial en el periódico *El Espectador* y, años más tarde, en 1970, como libro.

En el material cablegráfico que García Márquez escoge para sus *Jirafas*, se nota cómo hay una coincidencia con los temas y aspectos que imperan en su producción novelística, como el hecho increíble o fantástico, la tecnología, la decadencia del mundo moderno, la muerte, la locura y el escepticismo ante los métodos racionales de interpretación (Williams, «An Introduction to the Early Journalism of Garcia Marquez» 124). Además de las noticias y los cables, García Márquez también se sirve de otras fuentes para escribir sus *Jirafas*, entre ellas, personajes locales e intereses personales.

El columnista escribe sobre hechos cotidianos, música y literatura, sugiriendo sutil o abiertamente sus posturas políticas, estéticas y sociales, galvanizadas frecuentemente con un supuesto inofensivo humor al comentar acontecimientos, reseñar personajes y glosar modas tanto locales como internacionales, en un ejercicio textual sobre temas tan diversos que van desde la actriz Ingrid Bergman a la música del vallenato, el escritor William Faulkner, la otorrinolaringología, el potencial como asesino

de un barbero presidencial y la utilidad del paraguas. Cualquier lector puede notar que aunque muchas de estas columnas están basadas y apoyadas en noticias reales, en muchos de los casos están hiperbolizadas. Ese algo de más, añadido por García Márquez, tiene como función interesar a sus lectores, ya que, como lo explica Claudia Claridge, una de las funciones de la hipérbole es captar efectivamente la atención de aquellos a quienes va dirigida (9). Aquí hay una carga ética, política, estética y social, ya que “captar efectivamente” la atención puede reforzar, o no, actitudes consumistas y acríicas. García Márquez no está ajeno a los valores comerciales que rigen a la prensa y sus textos periodísticos también están motivados, en mayor o menor parte, por el afán de ventas y de consumo.

En abril de 1950, García Márquez publica una *Jirafa* titulada “Un cuento misterioso” en el que narra la vida de una extravagante marquesa alemana y su esposo Boris, un millonario que le envía regalos excéntricos desde el extranjero y contrata a un sicario para matarla el día de su cumpleaños. Según cuenta la columna, la marquesa es una políglota que piensa en alemán pero habla en inglés (la columna está escrita en español), tiene 32 canarios y siempre que da alpiste a su canario número 13 llega alguien a asesinarla. De acuerdo con la columna, la marquesa ya ha muerto varias veces, un detalle que revela la imposibilidad de que el texto se refiera a una persona real. En el relato, la marquesa se muestra emocionada y agradecida por el gesto de su esposo, quien al contratar al asesino a sueldo no se ha olvidado de su cumpleaños. Es decir, en este texto, en un giro de los valores convencionales, la muerte violenta no se considera un crimen sino un regalo. El sicario, cuando se presenta para cumplir con su trabajo, trata de

hacer breve la conversación con la marquesa pues, según dice, ese día tiene que asesinar también a siete condesas, ocho duquesas y una cenicienta. Al final del texto la marquesa se tiende sobre un diván y cierra los ojos para que el sicario la asesine.

En esta columna, el desbordamiento incluye una exageración en su cantidad de detalles (por ejemplo, las nacionalidades, idiomas, muertes y situaciones absurdas) y también contiene una precisión en las exageraciones (el número exacto de canarios, la muerte aparece con el canario 13, los asesinatos pendientes del sicario). Además, esta columna, titulada con la palabra “cuento”, no solamente se limita a su dimensión de “relatar” y “referir” una historia sino que, mostrando la polisemia de este léxico, también “numera” y “computa” una serie de exageraciones, en una presencia del conteo o enumeración que es característica de la hiperbolización en las notas de García Márquez. Como lo explica Nelson Freddy Padilla, un periodista que ha trabajado con García Márquez, en su periodismo hay una obsesión por la enumeración de detalles (1). En el caso de la historia de la marquesa, el rebosamiento sobrepasa a la columna de aquel día, ya que el periodista decide continuar escribiendo una vez por semana sobre la vida de la noble alemana y su esposo Boris. Entre el 5 de abril y el 7 de junio de 1950, García Márquez dedica sus *Jirafas* de cada miércoles a escribir una saga de la marquesa, que, evidentemente, como el lector infiere, es un personaje producto de su imaginación.

Mientras en sus otras *Jirafas* del resto de la semana, el periodista continúa elaborando “refritos” y comentarios, reinterpretando noticias de la actualidad local y mundial, en su columna de los miércoles se dedica exclusivamente a describir la vida de la marquesa, incluyendo en su narración elementos sobrenaturales, como un elefante

blanco que se desmaya, una silla mágica que acelera la vejez en quien se sienta en ella y fantasmas que le piden a la marquesa vivir en su casa. Sin embargo, a pesar de que estos elementos van evidentemente más allá de la realidad empírica, en una de sus columnas García Márquez incluye una aclaración, apuntando que había olvidado decir a sus lectores que los hechos que narra no son reales. Más adelante, en esa misma columna, describe un encuentro que ha tenido con una mujer que lo llega a buscar a *El Heraldito*:

«¿Quién es usted?». Y la dama respondió, estirada y digna: «¡Soy la marquesa!»: Encendí un cigarrillo. Después de la primera chupada fuerte y bien meditada, empecé a hablar: «Debo lamentar, señora, decirle que está usted evidentemente equivocada. Los personajes de mis notas -inclusive el elefante blanco- son todos imaginarios.» La dama se puso encarnada. «¿Imaginaria, yo? -dijo, con los ojos amenazantes-: ¡es el peor insulto que se me haya hecho jamás!» «No me refiero a usted, señora -le respondí-; me refiero a la marquesa de los miércoles». «Es lo mismo » -dijo ella-. (*Textos costeños* 192)

Este intercambio continúa con una serie de afirmaciones de la marquesa, quien reitera que ella es verdadera y, como prueba, enumera y comenta una exageración de detalles y una precisión en las exageraciones de su vida personal. La exactitud de los detalles termina por convencer al columnista, quien asegura que la marquesa es real. Al despedirse, Septimus se ofrece acompañarla a la puerta pero ella le contesta que no es necesario, ya que es alérgica a las escaleras. Y, según el texto, la reunión concluye cuando la marquesa se arroja por la ventana desde un segundo piso.

Este pasaje es muy útil para analizar cuál es la relación que en estos textos juega la hipérbole con el apego a la verdad, la verosimilitud, la mentira y la ética. La prensa posee durante el siglo XX un poder de autoridad documental como detentor de verdad(es). El crítico Roberto González Echevarría ha explicado cómo el género de la novela en determinados momentos históricos asume las formas de documentos con el

poder de desplegar la verdad ante la sociedad, es decir, la novela imita a otros tipos de discursos para mostrar su convencionalidad, su sujeción a reglas textuales de género, similares a aquellas que gobiernan la literatura, las cuales, a su vez, reflejan las del lenguaje (360). González Echeverría sostiene que, por la convencionalidad de detentar la verdad, durante el siglo XVI la novela en América Latina imita a los discursos legales; en el siglo XIX, al lenguaje de la ciencia; y en el siglo XX, a los discursos antropológicos. Sin embargo, González Echevarría pasa de lado la importancia que cobra la prensa en el siglo XX como discurso documental impreso depositario de verdad. Los discursos periodísticos se convierten en una forma de consulta diaria para los lectores, quienes tienen en ellos una alta dosis de credulidad como fuente referencial. Es por eso que cuando García Márquez aclara que la historia de la marquesa es producto de su imaginación está reconociendo que su saga puede generar una duda en los lectores del diario, al leer sus exageraciones e invenciones dentro de un producto escriturario del que se espera, idealmente, el apego a una verdad referencial empírica apoyada en datos verificables.

Otro aspecto importante de este pasaje es el momento en que García Márquez describe su reunión con la marquesa. Aquí hace una operación de auto-transformación, ya que crea una representación para sí mismo como personaje dentro de una escena imaginada, en la que conversa con un personaje imaginario. Es así como García Márquez está haciendo una operación de ficcionalización dentro de su columna; es decir, desata las amarras que mantienen el apego a una realidad verificable. Es una especie de “no referencialidad” en el texto que puede ser vista como una gran referencialidad (Gallagher

342). Sin embargo, este proceso de ficcionalización, en el que se crea una “no referencialidad” dentro de esta *Jirafa*, es algo característico de la novela, no de los periódicos. De ahí que en la escena en la que el periodista le dice a la marquesa que los personajes de sus notas “son todos imaginarios” está admitiendo que su columna subvierte las convenciones periodísticas del apego a los datos verificables.

Paradójicamente, también está acatando estas mismas convenciones. Al admitir la fabricación de personajes, algo convencionalmente considerado en contra de la ética periodística, García Márquez está reconociendo su intento por novelar dentro del periódico. Al decir que sus personajes “son todos imaginarios” está él mismo desenmascarando su engaño; en un principio, irrespeto y subvierte, pero después, acata las convenciones de su periódico.¹⁰² Esto puede catalogarse como un “engaño honesto” (“honest deception”), un término utilizado por Leech para describir las hipérboles (citado por Claridge 18).

En la escena del encuentro, al ser llamada “imaginaria”, la marquesa asegura que ése es el “peor insulto” que le hayan dicho. Esta afirmación pone de relieve una característica propia de la relación entre la prensa y sus lectores, cimentada a partir de la premisa de que aquello impreso en sus páginas es un tipo de verdad y, por eso, cuando se duda de la veracidad impresa del diario se considera una ofensa.¹⁰³ Pero, a la vez, muestra

¹⁰² Esta es no sólo una operación no sólo en el sentido figurado sino también literal. El periodista escritor Héctor Rojas Herazo recuerda cómo García Márquez escribía una novela mientras trabajaba dentro del diario *El Universal*: “(García Márquez) es hoy por hoy el mejor cuentista nacional que en los intermedios de su trabajo diarístico ha ido preparando con especial tenacidad una novela de poderosa e inquietante inspiración” (citado por Flores Sierra 8).

¹⁰³ La crítica Susana Rotker afirma que la verosimilitud no debe confundirse con la verdad, ni tampoco de la verosimilitud se pueden derivar conclusiones tajantes como que la ficción pertenece exclusivamente al campo literario y lo verdadero al periodismo (110).

las costuras de la ficción: en la novela, la verdad deja de ser una construcción relacionada directamente con la precisión histórica. Como lo explica Gallagher, este es un salto epistemológico, ya que en la novela se pasa a una comprensión más amplia de la verdad, que la concibe como una simulación mimética y, además, acepta a la verosimilitud como una forma más de verdad (341). Es decir, la marquesa no es un personaje verdadero desde la perspectiva de los discursos periodísticos ya que no corresponde con una persona real pero sí lo puede ser como personaje dentro de la no referencialidad de la ficción.

Un aspecto importante a considerar es, entonces, precisamente, la verosimilitud, es decir, la apariencia de lo verdadero y el ámbito lo creíble. ¿Resulta el personaje de la marquesa y las situaciones que se narran sobre ella en algún grado verosímiles? ¿Cómo reaccionan los lectores de *La Jirafa*? ¿Y cómo es recibida la articulación que se hace del personaje de la marquesa, por ejemplo, cuando el columnista reconoce que todos sus personajes son imaginarios? Es difícil saber con certeza los distintos matices de la recepción de esta saga, sin embargo, si se confía en los comentarios de García Márquez, se puede tener alguna noción de las repercusiones entre los lectores de *El Heraldito*.

En las *Jirafas* tituladas “Carta abierta a la marquesa” e “Inexplicable ubicuidad de Boris”, García Márquez cuenta cómo algunos lectores han comenzado a enviarle cartas con sus opiniones sobre el personaje de los miércoles y en las calles de Barranquilla otras personas lo abordan directamente sobre el tema, ya que saben que él es Septimus, el autor de la columna. El periodista escritor recibe opiniones a favor y en contra: hay quienes le piden que deje de escribir sobre la marquesa y hay quienes lo apoyan. Este contacto

personal a raíz de un personaje imaginario lo lleva a afirmar, en otra *Jirafa*, que la marquesa ha logrado algo que él creía improbable: la correspondencia con el público lector (*Textos costeños* 244). Explica cómo le han llegado cartas a la redacción del diario con sugerencias para continuar la saga, con comentarios de lectores que dicen conocer detalles íntimos de la marquesa y con fotografías supuestamente pertenecientes al esposo de la noble alemana. Incluso, según dice, algunas lectoras han llamado por teléfono al diario y han dejado recados de parte de la marquesa. Todo esto, según García Márquez. Sin embargo, ya que no hay “evidencia” extratextual de lo que cuenta existe la posibilidad de que esto también forme parte de su juego o embuste.

Además, el periodista escritor cuenta que se ha encontrado en las calles de la ciudad con personas que le han afirmado que ellos son Boris. Es decir, la reacción del público lector puede ser una ficcionalización extra-textual y colectiva que traspasa los límites de la columna y del autor individual. Pero hay muchas otras posibilidades, entre ellas que sea una función textual, un juego infinito, de muñecas rusas o cajas chinas que proceda de avalar la referencialidad. En todo caso, el texto logra lo que Maurice Blanchot sostiene al decir que el lector hace la obra, “leyéndola, la crea” (19). García Márquez alcanza una “correspondencia”, no sólo en la acepción de la comunicación, escrita y oral, que establece con los lectores sino también porque con su personaje provoca un estímulo en los lectores que, a su vez, desencadena una serie de sensaciones que los lleva a sumarse a la ficción.

Esta reacción también se puede explicar a partir de lo que Gallagher teoriza sobre la ficción en la novela, cuando explica que en el proceso de ficcionalización existe “a

disposition of ironic credulity enabled by optimistic incredulity” (Gallagher 346). Es decir, los lectores pueden no creer en una verdad literal de la representación de la marquesa pero pueden creer en una verdad que funciona dentro de la ficción y le dan crédito suficiente como para sumarse al juego. Este tipo de credulidad es una condición de la ficcionalidad y genera opiniones, no acerca de la veracidad del texto sino de su verosimilitud y plausibilidad. Una parte de los lectores cree que, dentro del mundo de ficción creado en *La Jirafa*, la marquesa es un personaje posible. Y tal vez otra parte de los lectores crea en una correspondencia con un público lector, algunos de cuyos miembros le afirman que son Boris.

García Márquez confiesa en una de sus *Jirafas* que crear el personaje de la marquesa ha sido una “válvula de escape” para su creatividad, algo que describe como una “conducta literaria” dentro de las páginas del periódico (*Textos costeños* 244). Lo que no dice es que la marquesa es posiblemente una proyección especular de sí mismo. No solamente sus nombres guardan una gran semejanza (marquesa/García Márquez), sino que el personaje literario de su columna periodística está alcanzando ese objetivo al que aspira el escritor en este proceso de experimentación, generar sensaciones en los lectores. García Márquez cuenta con la complicidad de sus editores, quienes le permiten escribir sobre un personaje imaginario, y también con la complicidad de una parte de los lectores, aquellos que asumen la verosimilitud de la marquesa dentro de la ficción. Esta, posiblemente, sea una de las causas por las que García Márquez, después de tres meses, deja de escribir sobre este personaje: la marquesa es aceptada como parte de un mundo ficticio pero no como parte del mundo real. Y continuar escribiendo sobre un personaje

imaginario en un periódico, donde se espera leer sobre personas y situaciones reales, puede generar el fastidio de la mayoría de los lectores, como el propio García Márquez reconoce que ya está sucediendo con un sector del público asiduo a su columna. Otra posible causa puede ser el agotamiento o el aburrimiento, tanto del escritor como de los lectores. El escritor continúa con sus experimentos para calibrar sus hipérboles, de modo que más adelante logra, en textos como *Relato de un naufrago*, basados en un personaje real, que sus exageraciones sean creídas no como parte de un mundo ficticio sino dentro de la representación de las versiones del mundo del discurso periodístico.

Durante buena parte del siglo XX, muchos periodistas y teóricos del periodismo dimensionan a los discursos periodísticos y literarios como antagónicos, a pesar de los constantes intercambios de doble vía, y de que en la práctica, han tenido una tradición, evidente o velada, de elementos imbricados. El crítico Fernando Lázaro Carreter es parte de quienes conciben al periodismo y a la literatura en las “antípodas” el uno de la otra, al argumentar que la noticia está cercada por “vecindades invasoras, quizás amenazantes para el tipo de prensa ‘independiente’ y ‘objetiva’” (Seminario 10). Para Lázaro Carreter, las palabras “independiente” y “objetiva” están íntimamente ligadas y tienen que ver con el grado de comentarios y opiniones personales que un periodista filtra en sus textos. Por eso considera que el “lenguaje literario” es una de las amenazas de esa objetividad e independencia ya que cuando el periodista comenta y opina pone de “relieve su personalidad a través del relieve del lenguaje” (14). Entre los relieves o realces que este crítico recomienda evitar en el lenguaje periodístico se encuentran los adjetivos y las hipérboles. La postura de Lázaro Carreter, compartida por muchos otros críticos,

escritores y periodistas, parece desconocer que no existe un único *estilo periodístico* sino “una compleja diversidad de estilos y registros” (Chillón 46). Además, esa posición intenta zanjar una frontera definitiva entre los discursos periodísticos y literarios, soslayando la porosidad y el constante contacto entre las dos entidades.¹⁰⁴

En su proceso de experimentación, lo que García Márquez está haciendo es un zigzagueo entre dos categorías que Roland Barthes ha denominado el *écrivain* y el *écrivain* (201). Reemplazando la distinción previa establecida por Jean-Paul Sartre entre el poeta y el escritor de prosa, Barthes se inclina por una terminología de vocablos mellizos. Si bien ambas figuras trabajan con la palabra, la función del *écrivain*, que se acerca más a la del escritor intelectual, es inmanente a ella y absorbe radicalmente el *por qué* del mundo en un *cómo* escribir. Por otro lado, en el *écrivain*, una figura que se asemeja más al periodista, la palabra no es más que un simple vehículo, un medio, ya que su actividad está en poner fin a la ambigüedad del mundo. Sin embargo, Barthes sostiene que en el siglo XX es común ver el movimiento entre ambas categorías, con lo que se crea un tipo “bastardo”, el *écrivain-écrivain* (210). Los casos específicos que se analizan en esta tesis, Lima Barreto, Marín Cañas y García Márquez, dan cuerpo en América Latina a ese tipo bastardo, a esa hibridez, amalgama o mestizaje de discursos. Esa relación promiscua entre el *écrivain* y el *écrivain*, siendo por cierto el incesto un tema recurrente en García Márquez, se puede rastrear en formas escriturarias específicas, como la columna, la novela y el reportaje, que este autor practica simultáneamente desde el

¹⁰⁴ En este capítulo se adopta una línea que concuerda con la explicación de Aníbal González, quien explica: “Both narrative fiction and journalism thrive in a murky rhetorical frontier, an ill-defined territory of mutual borrowings where nothing is quite what it seems” (*Journalism and the Development of Spanish American Narrative* 10).

comienzo de su carrera. De hecho, sobre la novela y el reportaje García Márquez ha dicho que son sendos géneros literarios, “ambos hijos de una misma madre” (*Vivir para contarla* 315). En la obra de García Márquez, se puede apreciar este proceso de bastardeo. Si bien bastardeo e incesto no significan lo mismo, en este capítulo estos conceptos están mezclados –promiscua y conscientemente– a fin de describir este proceso de mezcla de estilos, en el que el escritor periodista utiliza técnicas de novelas en los textos que escribe para la prensa y, al mismo tiempo, aprovecha temas que explora como periodista, para desarrollarlas más adelante en sus novelas.

Las referencias y los cruces entre discursos se encuentran a lo largo de su obra. Por ejemplo, en su novela *La mala hora* (1962), una de las imágenes principales es la de los pasquines u hojas periodísticas difamatorias que circulan en un pueblo revelando sórdidos secretos (García Márquez, *La mala hora* 74). En otra de sus novelas, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), como atinadamente apunta Gregory Rabasa, el formato de la narración es bastante periodístico e, incluso, el narrador se incluye como un personaje periodista dentro de la obra que viaja a un pueblo para investigar, hacer entrevistas y reconstruir los detalles de un asesinato (49). En otra de sus novelas, *El general en su laberinto* (1989), García Márquez hace conjeturas a partir de datos históricos y el texto puede ser leído como un “reportaje actualizado del pasado” (Llacer Lorca 427). Algunos de los libros de García Márquez, como *Relato de un naufrago*, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* y *Noticia de un secuestro* pueden ser catalogados como reportajes literarios; mientras que otros, como *Crónica de una muerte anunciada*, *El*

*amor en los tiempos del cólera*¹⁰⁵ y *Del amor y otros demonios*, son novelas que tienen un origen periodístico en el reportaje y están basadas en hechos reales que García Márquez lee o investiga como periodista.¹⁰⁶

El encantador de serpientes: la hipérbole y la mentira

Ducrot y Todorov definen la hipérbole como una “aumentación cuantitativa de una de las propiedades de un objeto, estado, etc.” (319). Eso es precisamente lo que hace García Márquez cuando aumenta las propiedades de la brevedad en una serie de textos. Aumentar la brevedad implica intensificarla para disminuir algo que originalmente es corto. El 18 de septiembre de 1951, García Márquez lanza en Cartagena un periódico de ocho páginas, que dirige y escribe él mismo, llamado *Comprimido*. Este diario es descrito por su competidor *El Universal* como un periódico que publica noticias “con la brevedad y la elocuencia de una píldora” (Flores Sierra 14). En el editorial de su primer número, García Márquez escribe: “*Comprimido* no es el periódico más pequeño del mundo, pero aspira a serlo con la misma laboriosa tenacidad con que otros aspiran a ser los más grandes” (*Textos costeños* 22). La hipérbole garciamarquiana funciona como un resorte

¹⁰⁵ En el documental *La escritura embrujada*, García Márquez confiesa que para escribir *El amor en los tiempos del cólera* realiza una labor de reportero: entrevista extensamente a su madre y a su padre para recolectar los datos y las versiones de ambos sobre la forma en que enamoraron. Luego de este trabajo periodístico de recopilación informativa, García Márquez explica que se dedicó a novelar el argumento y los personajes.

¹⁰⁶ En su biografía de García Márquez, Gerald Martin cuenta que el 23 enero 1951 el joven periodista recibe la noticia de que un amigo de su familia, Cayetano Gentile, ha sido asesinado en la ciudad de Sucre (182). En sus memorias, García Márquez explica que ante la noticia se desplaza a Sucre y recopila los datos para escribir un reportaje. Sin embargo, su madre le pide que no lo escriba por respeto a la familia Gentile, por lo menos mientras la madre de Cayetano esté viva (460). García Márquez cumple y es hasta años más tarde, en 1981, que publica la historia del asesinato –pero en forma de novela– con el título de *Crónica de una muerte anunciada*.

no sólo para expandir la propiedades de un objeto, una persona o una circunstancia sino también para reducirlas y comprimirlas exponencialmente.

La comparación del diario *Comprimido* con una “píldora” y la afirmación de que no es el periódico más pequeño aunque sí “aspira a serlo” constituyen un reconocimiento del valor que tiene la brevedad en los discursos periodísticos que siguen un modelo comercial. El crítico Julio Ramos ha documentado cómo desde finales del siglo XIX los periódicos latinoamericanos pasan por una transición al dejar de ser brazos escriturarios de partidos políticos para convertirse en empresas comerciales que, en una voluntad de autonomía y modernización, comienzan a proclamar su “objetividad” (97). Hay que recordar que el apego del periodismo tanto a la inmediatez como a la veracidad es ignorado por los novelistas históricos del siglo XIX y por los escritores de romances góticos, pero atendido por los escritores realistas (González, «The Ends of the Text: Journalism in the Fiction of Gabriel García Márquez» 62).

Durante el siglo XX, en la articulación de sus discursos, los diarios comerciales latinoamericanos, además de la objetividad, la inmediatez y la brevedad, valorizan otros conceptos como la actualidad, la precisión y el apego a la verdad. García Márquez entra en contacto con esta configuración discursiva a través de los editores de *El Universal* y *El Heraldo*, así como también en su relación con sus colegas más experimentados. Entre ellos está Álvaro Cepeda Samudio, uno de sus amigos más cercanos de estos años, quien en 1949 viaja a los Estados Unidos para estudiar periodismo en la Universidad de

Columbia y a su regreso intenta poner en práctica con García Márquez sus conocimientos sobre el funcionamiento de la prensa comercial estadounidense en Barranquilla.¹⁰⁷

El 23 de septiembre de 1951, apenas seis días después de su primer número, el diario *Comprimido* anuncia su final:

“*Comprimido* dejará de circular desde hoy, aunque sólo de manera aparente. En realidad consideramos como un triunfo nuestro –y así lo reclamamos– la circunstancia de haber sostenido durante seis días, sin una sola pérdida, una publicación diaria que según todos los cálculos cuesta un noventa y nueve por ciento más de lo que produce. Ante tan halagadoras perspectivas, no hemos encontrado un recurso más decoroso que el de comprimir este periódico hasta el límite de la invisibilidad. En lo sucesivo, *Comprimido* seguirá circulando en su formato ideal que ciertamente merecen muchos periódicos. Desde este mismo instante, éste empieza a ser –para honra y prezo de nuestros ciudadanos– el primer periódico metafísico del mundo” (*Textos costeños* 23).

En este editorial, la hipérbole tiene que ver con el verbo “comprimir”, que evoca directamente el nombre del diario. García Márquez admite el fracaso financiero del proyecto pero lo hace con humor e ironía, afirmando que es un “triunfo”. La exageración es obvia. Los lectores saben que materialmente es imposible que un periódico continúe circulando de manera invisible. La ironía de esta declaración, además, sirve para criticar la calidad de otros periódicos, que García Márquez considera que ni siquiera deben existir. La hipérbole es aquí un artificio para informar y, a la vez, opinar. Surge entonces la pregunta, con este tipo de alusiones, ¿está García Márquez de alguna forma mintiendo

¹⁰⁷ Cepeda Samudio viaja en 1949 a estudiar a Nueva York. En Estados Unidos, Cepeda Samudio manda colaboraciones a un diario de Missouri, que García Márquez en sus memorias describe como “comprimidos ejemplares” (*Vivir para contarla* 503). A su regreso a Colombia, invita a García Márquez a participar en un proyecto periodístico: “Álvaro Cepeda Samudio me sacó del purgatorio con su vieja idea de convertir *El Nacional* en el periódico moderno que había aprendido a hacer en los Estados Unidos (*Vivir para contarla* 503).

en algún grado? ¿Cuál es la línea divisoria, si es que la hay, entre la hipérbole y la mentira?

La hipérbole es un término que, en sus orígenes, está relacionado con la persuasión oratoria en la retórica clásica y, más tarde, con la estilística y la literatura. Como lo explica Claridge, la hipérbole es empleada con la intención de filtrar una postura del hablante en los hechos pero sin falsificarlos (18). Este aspecto problematiza la definición de hipérbole, ya que sólo el hablante puede saber o hacer saber sus intenciones. Por otro lado, la palabra “mentira” proviene del étimo latino *mentiri* y significa decir lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 1009). El verbo “mentir” cobra sentido en las consecuencias que provoca o en las sensaciones que transmite ya que también significa una voluntad de “inducir” a otros en un error, así como “fingir” o “aparentar”. Es decir, mentir es “engañar” al hacer creer a alguien de la existencia (o inexistencia) de algo que en realidad es diferente (Moliner 1925). Claridge sostiene que la diferencia entre la hipérbole y la mentira radica en que mentir tiene como fin distorsionar los hechos y provocar que el lector o el oyente crea en una representación errónea (18). Se nota entonces cómo la línea divisoria entre ambos conceptos es muy fina y puede ser intencionalmente borrosa ya que depende, precisamente, de las intenciones del hablante o, en este caso del escritor.

Es importante detenerse aquí un momento para tratar de descifrar cuáles son las pistas que García Márquez deja desperdigadas en los textos de sus comienzos periodísticos, pistas en las que es posible detectar guiños que hace a los lectores

sugiriendo sus intenciones, directa o indirectamente. En la saga de la marquesa, mencionada en el apartado anterior, el personaje de Boris le envía a su esposa, la marquesa alemana, regalos excéntricos desde el extranjero. En una de esas columnas, García Márquez alude al tema de las apariencias y al engaño.

Su *Jirafa* “El hindú y el desconcierto de la marquesa” narra cómo un día llega a la casa de la alemana un hombrecillo humilde cubierto con una túnica y cargando un cesto en sus brazos. La marquesa piensa que el cesto contiene un presente enviado por su esposo. Sin embargo, el hombrecillo, que es hindú, le dice que el regalo es él mismo, aclarando que él es un “encantador de serpientes” (*Textos costeños* 237). A continuación el hombre pasa a la sala, se sienta sobre una alfombra, destapa el cesto y comienza a tocar una flauta. Al son de la música empieza a asomarse lo que, en principio, parece ser una serpiente. Sin embargo, conforme continúa subiendo, el animal, amarillo y con manchas negras, se hace más grueso y saca del cesto sus patas. El texto concluye con el siguiente diálogo:

-Usted no encanta a nadie, dijo la marquesa.

-Encanto serpientes, dijo el hindú. Pero aquí ha habido un error. Esto no es una serpiente: alguien para burlarse de mí, metió una jirafa dentro del cestillo (*Textos costeños* 237).

En esta historia hay dos desencuentros debido a las representaciones. En primer lugar, la marquesa piensa que dentro del cesto está su regalo. Sin embargo, para su sorpresa, el regalo no es el objeto que observa sino el sujeto que lo carga y que ella pensaba que era apenas un mensajero. El segundo desencuentro se da cuando del cesto del encantador no sale, como se esperaba, una serpiente. Lo que emerge del cesto es una jirafa, en clara alusión a la columna de García Márquez. En ambos casos, estos dislocamientos provocan

el desconcierto de la marquesa, ya que las convenciones sociales la llevan a tener expectativas de encontrarse con algo que resulta ser diferente de lo que al final obtiene y eso la deja con una sensación de desencanto.

García Márquez escribe su columna en *El Herald*, un periódico que sigue un modelo de periodismo comercial. Según este modelo, los lectores esperan que el discurso esté escrito de acuerdo con ciertos valores, entre ellos, la fidelidad a una verdad verificable. Sin embargo, García Márquez ofrece una serie de exageraciones y situaciones con personajes imaginarios que dislocan las expectativas sobre la referencialidad del discurso periodístico. Si bien una parte de sus lectores se ha sumado a participar de la ficción de la marquesa, otras personas, como él mismo lo reconoce, expresan que su columna se ha convertido en “un desorden” (*Textos costeños* 244). Por eso, García Márquez se ve a sí mismo como un encantador de serpientes, que crea una expectativa de representaciones pero termina ofreciendo algo diferente a lo que se esperaba. Es llamativo el uso de la imagen de la serpiente, un animal que puede ser venenoso y que en la cultura Occidental evoca al engaño, es decir, a la mentira como apariencia de verdad. Pero también evoca a la seducción, ya que en el texto sobre el encantador de serpientes hay elementos escabrosamente eróticos. El regalo que García Márquez ofrece a sus lectores no es el texto que ellos leen, sino él mismo, el mensajero, el sujeto escritor que crea personajes y situaciones imaginarios dentro del periódico. García Márquez es el encantador de serpientes que pide ser aceptado en su proceso de bastardeo ya que sabe que sus textos, por sus constantes dislocaciones, pueden causar desconcierto, así como también tedio, hastío y desencanto (de hecho el desencanto de la marquesa podría ser el

del lector y, en este sentido, no hay una sólo interpretación sino toda una gama de posibilidades). El hindú del relato (García Márquez) posa ante los lectores como una supuesta víctima al afirmar que es el blanco de un engaño ya que, según afirma, alguien ha colocado una jirafa en el cesto (el periódico) para burlarse de él. Pero en realidad, es García Márquez quien hace el artificio del engaño introduciendo una historia ficcional en su *Jirafa*.

La experimentación de García Márquez no se limita a su período como periodista en la costa caribeña sino que prosigue cuando se muda a Bogotá. De febrero de 1954 a julio de 1955 trabaja como reportero en la sala de redacción de uno de los periódicos más influyentes de la capital, *El Espectador*. Al describir el período de García Márquez en la prensa, su colega Mario Vargas Llosa sostiene que lo que seduce a este escritor del periodismo es la labor de reportero que busca la noticia y “si no la encuentra, la inventa” (*García Márquez* 41). Vargas Llosa reseña una ocasión en que García Márquez, siendo reportero de *El Espectador*, inventa una protesta multitudinaria para poder publicar la exclusiva en su diario. García Márquez recuerda este episodio años más tarde, en 1968, en una entrevista que concede al periodista Daniel Samper (*García Márquez habla de García Márquez* 26). En esta entrevista confiesa cómo exagera mediáticamente un hecho que después se convierte en noticia nacional.

En septiembre de 1954, el gobierno de Colombia anuncia un plan político para eliminar el aislado y pobre departamento del Chocó, cuyo territorio será repartido entre sus departamentos vecinos. La capital del estado del Chocó, la ciudad de Quibdó, recibe de mal agrado la noticia del proyecto y el corresponsal local de *El Espectador* informa

que la población se ha levantado en protesta. En Bogotá, dentro de la sala de redacción del diario, los periodistas y editores presumen una gran manifestación en las calles de Quibdó, ubicada en medio de la selva tropical. Es por eso que las autoridades del diario deciden enviar a uno de sus reporteros al lugar de los acontecimientos y le encomiendan el viaje a García Márquez. En su entrevista con Samper, el escritor asegura que tanto él como el fotógrafo que lo acompañaba tuvieron que pasar por “miles de peripecias” para llegar hasta un sitio donde “hacía un calor de los infiernos” y “nadie viajaba” (*García Márquez habla de García Márquez* 26). Este es un detalle importante ya que García Márquez no sólo escribe hipérboles en sus propios textos sino también las expresa oralmente, como en este caso en una entrevista. Su uso de esta figura retórica no es sólo una estrategia textual sino también un recurso recurrente en su oralidad.

La hipérbole se nota porque hay un fenómeno de incremento en el grado de una escala, ya sea semántica, pragmática o argumentativa (Claridge 7). En este ejemplo, García Márquez aumenta la gradación cuando describe la dificultad para llegar a Quibdó, intensificando los problemas por los que tuvo que pasar e incluyéndoles un número: “miles de peripecias”. Cuando describe el calor de la selva, sube el grado de la temperatura utilizando un referente cultural extremo: el infierno. Y cuando detalla el escaso número de viajeros a Quibdó, comprime el resorte de la hipérbole hasta lo máximo: “nadie viajaba”. En este último caso, la exageración es una imposibilidad ya que ese “nadie” se invalida con el propio viaje de García Márquez y el fotógrafo.

Cuando el equipo de enviados del periódico llega hasta Quibdó, el reportero y el fotógrafo se dan cuenta de que no hay protesta, ya que si bien hubo manifestaciones éstas

habían terminado días antes. Al hacer sus averiguaciones, se dan cuenta de que el corresponsal de *El Espectador* en Quibdó había engañado a sus colegas de Bogotá mandándoles informaciones en las que aseguraba que la disconformidad de la población continuaba. En ese momento, tras dos días de viaje por la selva con el fotógrafo, García Márquez se encuentra de frente con la noticia: no hay noticia. Entonces, sin ánimo de regresar a Bogotá con las manos vacías, el escritor decide organizar él mismo la protesta para poder escribir la historia. Se pone de acuerdo con el corresponsal local de *El Espectador* y juntos convocan una manifestación “con tambores y sirenas” (*García Márquez habla de García Márquez* 26). Es decir, García Márquez subvierte normas éticas y de escritura que muchos periódicos comerciales latinoamericanos adoptan como ideales desde finales del siglo XIX y comienzos del XX. Estas normas favorecen una “escasa variación léxica, semántica y metafórica” (Porzecanski 59) y constituyen una ética (o moral) codificada a mediados de la década de 1920: “informar con exactitud y con verdad” y “no omitir nada de lo que el público tenga derecho a conocer” (IAPA 129). La transgresión ética y escrituraria de García Márquez consiste en ir más allá de los límites de aquello que idealmente se puede decir en periodismo.

El reportaje es publicado en Bogotá con un título sensacionalista que, como es común es en los textos garciamarquianos hiperbolizados, incluye un número: “El Chocó que Colombia desconoce - Historia íntima de una manifestación de 400 horas” (*García Márquez, Crónicas y reportajes* 143). En el reportaje, García Márquez escribe que *El Espectador* es el primer medio periodístico en llegar a Quibdó, donde ha sido recibido por “una multitud de tres mil personas” (*Crónicas y reportajes* 148). La precisión de las

descripciones “400 horas” y “tres mil personas”, así como la palabra “multitud” son recursos para ilustrar la magnitud de la temporalidad y de la participación colectiva en la protesta. Sin embargo, estas descripciones resultan ser falsas ya que, en la entrevista con Samper, García Márquez admite que a su llegada a Quibdó el pueblo estaba “desierto y amodorrado” (*García Márquez habla de García Márquez* 26). Teniendo en cuenta esta confesión, al leer aquel reportaje sobre el estado del Chocó surge entonces la duda acerca de qué datos son verídicos, es decir, cuáles se apegan a una verdad verificable y cuáles son exageraciones e invenciones, ¿hasta donde ha estirado el resorte de sus hipérboles y dónde ha filtrado falsedades o, incluso, mentiras?

En aquel reportaje, el periodista incluye descripciones como las siguientes: el mapa de la carretera a Quibdó es una “pura especulación cartográfica”; el parque de la ciudad parece “el saldo de un terremoto”; y la protesta dura trece días, de los cuales “nueve estuvo lloviendo implacablemente” (García Márquez, *Crónicas y reportajes* 143-46). El reportaje detalla que bajo la lluvia “los manifestantes lloraban, escribían memoriales y se lavaban en la vía pública”. Esta última referencia sobre una lluvia que parece inacabable coincide con el tema de un cuento que publica en 1955, apenas unos meses después de viajar al Chocó, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. En este cuento, la imagen más importante es la hipérbole de la lluvia, que se extiende sin pausa por una semana, trastocando las costumbres de los habitantes de Macondo, rebosando el río del pueblo y provocando una inundación que termina por romper las sepulturas del cementerio y sacar a flote los cuerpos enterrados (García Márquez, *Isabel viendo llover en Macondo* 17). García Márquez estira todavía más el resorte de la

hipérbole de la lluvia en *Cien años de soledad* donde la convierte en un diluvio que dura cinco años y deja al pueblo de Macondo en ruinas (García Márquez, *Cien años de soledad* 374). ¿Es el reportaje del Chocó la base para el tema de la lluvia de su cuento y de su novela? ¿O es la lluvia del cuento y de la novela, que el escritor bosqueja en aquellos años, la que influye en la manera que describe la lluvia de su reportaje? Es muy probable que la respuesta tenga que ver con un intercambio dialógico, en una influencia mimética de doble vía.

El reportaje de García Márquez provoca que a los pocos días se trasladen hasta Quibdó más periodistas de otros medios de comunicación para informar del alzamiento. La manifestación que García Márquez había convocado crece en su magnitud mediática y genera una presión que, como resultado, provoca que el gobierno de Colombia desista del proyecto de disolver el departamento del Chocó. En este caso también hay intereses políticos de por medio, ya que, como lo explica el crítico Jacques Gilard, el reportaje del Chocó sirve a García Márquez para retar la historia oficial del gobierno de Colombia, que en aquellos años quería presentar una imagen de “concordia y patriotismo” (*Entre cachacos* 73). ¿Sabían los editores de *El Espectador* que su reportero había convocado la protesta? En su entrevista con Samper, García Márquez se jacta de que su reportaje ayudó a “salvar” el estatus del departamento y sobre esta época temprana de su periodismo admite: “Inventábamos cada noticia...” (*García Márquez habla de García Márquez* 25). El uso del verbo en la primera persona del plural, “inventábamos”, sugiere que éste no es un proceso escriturario individual sino colectivo, o sea, de complicidad, en el que

están implicados no sólo los periodistas sino también sus editores y otros funcionarios dentro del aparato de producción mediática.

En este caso, García Márquez ha construido o fabricado hechos y tienen como objetivo que el mundo descrito en sus textos sean creíbles para sus lectores. Este proceso es lo que el filósofo Nelson Goodman ha llamado “worldmaking” o construcción de mundos: “Worlds are made by making such versions with words, numerals, pictures, sounds, or other symbols of any kind in any medium” (94). Lo que Goodman sostiene es que no hay una versión única de la verdad sino innumerables versiones del mundo. Esto es un reto a la noción que generaliza y equipara, por un lado, a la ficción con la falsedad y, por otro, a los hechos con entidades prefijadas o pre-configuradas.

Dentro de esta visión, no es sólo García Márquez quien fabrica hechos, también los periodistas y artistas de manera general, todos los cuales participan de forma activa en la construcción de mundos y verdades. Para Goodman, las artes no deben ser tomadas menos en cuenta que las ciencias en sus procesos como modos de descubrimiento y creación de conocimiento. Los mundos que conocemos no son sólo una herencia que proviene de los científicos, biógrafos e historiadores sino también están influenciados por los novelistas, dramaturgos y pintores. Aunque esto parece apuntar a un severo relativismo, Goodman aclara que si bien hay innumerables versiones de la verdad o versiones correctas del mundo eso no quiere decir que todo vale, que las verdades no se pueden distinguir de las falsedades (94).

En este punto es donde los textos de García Márquez en la prensa pueden crear confusión y subvertir (o contravenir) normas éticas. Si bien los periodistas e historiadores

al escribir crean versiones de la verdad del mundo, se espera que esas verdades sean verificables y estén apoyadas en datos empíricos. Sin embargo, al recordar la explicación de Gallagher, hay que tener presente que hay un tipo de verdad que funciona dentro de la ficción. En su proceso de bastardeo, García Márquez mezcla las verdades que corresponden con datos verificables con otro tipo de verdades que sólo lo son dentro de los textos, muchas veces sin aclararlo a sus lectores. En ocasiones, García Márquez pasa la frontera ética e incurre en el engaño. Al presenciar cómo el periodista y sus editores traspasan estos límites, la pregunta crítica que surge es por qué lo hacen. La respuesta puede llevar a una multitud de conjeturas: vender más copias, aumentar el prestigio del diario a través de noticias exclusivas o mostrar el poder político del periódico al torcer el brazo del gobierno, entre otras.

Para continuar explorando una posible respuesta es importante analizar cómo García Márquez conceptualiza su labor escrituraria. En un taller sobre escritura de guiones llega a decir: “Yo lo único que he querido hacer en mi vida –y lo único que he hecho más o menos bien– es contar historias” (Taller y Escuela 11). García Márquez se ve a sí mismo como una versión caribeña en el siglo XX de los griots africanos, los antiguos narradores orales y los ancianos que recitaban apólogos. Y para contar historias, el periodista escritor confiesa que en cierto momento de su carrera descubre que “había que narrar el cuento como lo narraban los abuelos” (Palencia-Roth 70). El empleo de la hipérbole es una práctica enraizada en la cultura oral de la que forma parte su familia, entre ellos, su abuelo el coronel Nicolás Márquez y su abuela Tranquilina Iguarán. De ellos, García Márquez llega a decir en una entrevista que “era una gente con una gran

imaginación y superstición” (Harss 392). Su manera de narrar se centraba en contar historias exageradas con la convicción de que eran veraces. El filósofo francés Maurice Blanchot afirma que la obra de un autor es una traducción de sí mismo (18); y eso parece que es lo que hace García Márquez, para quien el quid está en trasladar a su escritura esa forma de narración oral de sus abuelos, quienes contaban historias de una manera impertérrita, sin temor alguno de ser cuestionados por la veracidad, mostrando una convicción de que los hechos eran totalmente veraces y precisos, a pesar de que no lo fueran.

Entonces, si una declaración es sinceramente verdad para el hablante, ¿puede todavía ser una hipérbole? En una definición de la hipérbole que tome sólo en cuenta la intención del hablante la respuesta puede elaborarse argumentando que el hablante está comunicando una verdad emocional. Sin embargo, en la definición tomada en cuenta en este capítulo, y teorizada por Claridge, para definir la hipérbole se incluye no sólo la intención del hablante sino también la recepción del oyente y, además, la brecha que se establece entre la enunciación y los hechos (19). Es decir, en los casos anteriormente analizados hay hipérboles ya que hay una aumentación en las escalas semánticas, argumentativas o pragmáticas que se puede detectar a partir de la brecha entre lo dicho y lo que en realidad es. A pesar de García Márquez crea firmemente que aquello que escribe es verdad, añade algo de más, abriendo una brecha entre lo que dice y la realidad empírica. Y en algunos casos, ese algo de más toma la forma de una mentira.

En su proceso de bastardeo, cuando mezcla discursos periodísticos y literarios, García Márquez se vale de todo ese bagaje de oralidad hiperbólica que atestigua en su

niñez en el pequeño pueblo del Caribe de Colombia donde vive los primeros ocho años de su vida, Aracataca, que se convierte en la inspiración para el Macondo de *Cien años de soledad*. En Aracataca, escucha historias de la guerra civil de los Mil Días (1899-1902), contadas por la voz de su abuelo, el coronel Márquez; así como historias familiares y cotidianas donde están filtrados elementos maravillosos, mágicos y fantasiosos, contados por su abuela, Tranquilina Iguarán, así como del resto de las mujeres de la casa en que vive. Esta estética dicta que se puede inventar siempre y cuando el narrador sea capaz de hacerlo como si fuera veraz, con la firme convicción de que es verdad.

Este proceso calza en lo que Pierre Bourdieu denomina el *hábitus*, un sistema que funciona como una serie de estructuras estructurantes, como principios que generan y organizan prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a sus resultados sin presuponer un objetivo consciente (53). La influencia de sus abuelos, así como de sus colegas de Cartagena y Barranquilla, marca a García Márquez en lo que Bourdieu llama el *hábitus* y que describe con una variada terminología como “inconsciente cultural”, “fuerza formadora de hábitos”, “grupo de patrones maestros básicos profundamente interiorizados” y “hábitos mentales”.

En *Sociology in Question*, Bourdieu sostiene que “the principles of habitus are inseparably logical and axiological, theoretical and practical” (86). Las disposiciones del *hábitus* representan patrones de estilo que tienen una dimensión cognitiva, normativa y corporal en la acción humana. Esto se expresa en el lenguaje, la comunicación no verbal, los gustos, los valores, las percepciones y los modos de razonar. Una de estas

disposiciones puede ser el humor, un elemento que, como ya se ha señalado, juega un papel importante en los textos periodísticos de García Márquez. El humor, tanto oral como escrito, es fundamental para uno de los grupos de amigos e intelectuales del cual García Márquez forma parte en estos años, el llamado el Grupo de Barranquilla.¹⁰⁸ Ellos utilizan un particular tipo de humor que tiene un tono de burla y de ironía, que se conoce como *mamar gallo* o *mamagallismo*.

García Márquez vuelve famoso este término, que incluso utiliza cuando recibe el premio de novela Rómulo Gallegos, en 1972. El *mamagallismo* es definido como un tipo de humor caribeño que tiene la particularidad del “gusto por la tomadura de pelo” (Martín, *Gabriel García Márquez, una vida* 24). Es un tipo de humor que aplica “una doble dosis de sorna a la manera con que se mira el mundo” (Samper 374). Daniel Samper explica que el concepto tiene su origen en las peleas de gallos, en las cuales se muerden las patas del animal y se les aplica aguardiente para causarle escozor y volverlo más agresivo (374). En el *mamagallismo* hay un énfasis en las sensaciones, ya que existe

¹⁰⁸ El llamado Grupo de Barranquilla es una tertulia de periodistas, profesores, escritores y bohemios, interesados por los libros, el cine, la política y la actualidad local y mundial, que se reúnen en bares y cafés después del trabajo para hablar, debatir e intercambiar textos e ideas, en una forma de oralidad intelectual que uno de sus miembros llega a describir como “literatura sin corbata” (Fuenmayor 21). El núcleo del llamado Grupo de Barranquilla es integrado por cuatro jóvenes fanáticos de la literatura que trabajan como periodistas: Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio y García Márquez. Los cuatro amigos periodistas aparecen, años más tarde, como personajes con sus nombres verdaderos en *Cien años de soledad*. El guía literario y estético del Grupo de Barranquilla es un inmigrante catalán llamado Ramón Vinyes. Tanto Vinyes como los otros integrantes del grupo introducen a García Márquez, por primera vez, en la lectura de William Faulkner, Virginia Woolf, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Erskine Caldwell y Aldous Huxley (Vargas 151). En Barranquilla, Vinyes funda una librería y una revista de vanguardia que con su nombre evoca la diversidad y la oralidad, *Voces*, publicada entre 1917 y 1920. Para García Márquez, este intelectual catalán representa una figura fundacional, un génesis estético. Dos años después de la muerte de Vinyes, García Márquez escribe una nota para *El Espectador* de Bogotá en la que resalta el prestigio continental de la revista y describe al catalán como “el viejo que había leído todos los libros”, asegurando que quien quiera investigar la actividad cultural de Barranquilla tiene que estudiar al catalán: “Y el principio –hay que repetirlo– es don Ramón Vinyes” (*Entre cachacos* 770). García Márquez sostiene que en estos contactos con Vinyes, tanto él como el resto de sus colegas periodistas escritores se enseñan a leer y a escribir los unos a los otros («Prólogo» 11).

un deseo de causar escozor y de rechazar la solemnidad. Quien practica este tipo de humor, generalmente, no pide perdón ni rectifica, algo que se detecta en las licencias fácticas que se permite García Márquez en sus textos de prensa. Este tipo de humor, con el énfasis en la sorna, la pelea y el escozor tiene un marcado matiz masculinista.

Bourdieu explica que no todos los comportamientos están gobernados por el *hábitus*. Más bien, sostiene que este concepto es útil para explicar patrones en situaciones donde las reglas normativas no son explícitas. El *hábitus* tiende a reproducir acciones, percepciones y actitudes consistentes con las condiciones bajo las cuales son producidas. Es un proceso inconsciente que es producto de relaciones de clase y de género, entre otras, no su causa (*Outline of a Theory of Practice* 79). Además, se establece una relación dialéctica en la que el *hábitus* también resulta “productivo”, ayudando a mantener y diseminar prácticas y formas.

Cuando García Márquez crea mundos y verdades en sus textos publicados en la prensa incorpora esa forma hiperbolizada de narrar en la que se detecta tanto una firmeza en la convicción de sus descripciones exageradas como también un tono de humor irónico, que unas veces es velado y, otras, directo. El conflicto ético surge precisamente porque estos textos son publicados en la prensa, cuyas normas de escritura estipulan el uso de datos verdaderos, en los que la verdad es concebida como una fidelidad a los hechos. En los textos de García Márquez entran en tensión la responsabilidad por informar fidedignamente, la aspiración de narrar y transmitir sensaciones a los lectores y la necesidad de vender ejemplares en el contexto de la prensa comercial. El

sensacionalismo con el que escribe sus textos periodísticos acarrea hábitos que rompen con las reglas periodísticas y busca la complicidad de los lectores.

Uno de los más cercanos colaboradores de García Márquez, Jaime Abello Banfi, asegura que cuando los escritores escriben periodismo hay una inevitable filtración de invenciones (Abello Banfi 1). Abello Banfi es el director general de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI),¹⁰⁹ una escuela para reporteros con sede en Cartagena de Indias, fundada por García Márquez en 1994. En una entrevista para esta tesis, Abello Banfi admite que hay un doble discurso en los círculos periodísticos y literarios. En su contacto con García Márquez y con escritores como Tomás Eloy Martínez, Martín Caparrós y Ryszard Kapuscinski, Abello Banfi asegura que ellos han admitido haber inventado ocasionalmente en sus reportajes: “Hay que decirlo, los grandes cronistas inventan un poquito” (1). La pregunta crítica que surge entonces es ¿cuánto significa “un poquito”? ¿Por qué en América Latina los teóricos del periodismo pretenden que hay una frontera amurallada entre el periodismo y la literatura cuando más bien el límite es un río

¹⁰⁹ La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) es una escuela que ofrece cursos de corta duración de periodismo en Cartagena y, de manera itinerante, en otras ciudades latinoamericanas. Desde 1994, la FNPI ha contratado a renombrados periodistas de América Latina, Estados Unidos y Europa para impartir talleres sobre periodismo, con énfasis especial en el género del reportaje. Entre los periodistas profesores han impartido lecciones están el propio García Márquez, Alma Guillermoprieto, Tomás Eloy Martínez, John Lee Anderson, Martín Caparrós y Ryszard Kapuscinski. Los estudiantes son reporteros latinoamericanos que se postulan para cursos específicos y son enviados a las capacitaciones patrocinados por sus medios de comunicación. Esta fundación lleva en su nombre el término “nuevo periodismo”, que remite al *New Journalism*. Este término que ha sido utilizado al menos en dos ocasiones en la historia del periodismo de los Estados Unidos. Primero, fue usado al final del siglo XIX, para denominar la época de sensacionalismo de los periódicos de dos magnates del diarismo, Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst. Y segundo, fue utilizado también en las décadas de 1960 y 1970, para llamar a un tipo de trabajos periodísticos escritos con técnicas de la ficción por autores como Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer, Truman Capote y Joan Didion, entre otros.

cuyas aguas que crecen y bajan constantemente y los reporteros probablemente cruzan ese cauce en ambos sentidos?

Abello Banfi sostiene que un ejemplo de invención de García Márquez en el periodismo se encuentra en su reportaje “Caracas sin agua”. Este es un texto periodístico de 1958 que cuenta la historia de un ingeniero alemán llamado Samuel Burkart, quien está en la capital de Venezuela durante una crisis de escasez de agua (*De Europa y América (1955-1960)* 449). En el reportaje, García Márquez narra cómo Burkart, quien tiene el hábito obsesivo de afeitarse diariamente, lidia con la falta de agua en la urbe caraqueña. Según el relato, ante la falta de agua, el ingeniero alemán tiene que rasurarse usando jugo de duraznos. Abello Banfi asegura que el personaje alemán nunca existió y más bien García Márquez se basó en sí mismo para inventar al personaje que describe en su reportaje. El crítico Daniel Centeno Maldonado considera que este reportaje está basado en *La peste* de Albert Camus (Centeno Maldonado 65). En el texto de Camus hay un pasaje en el que miles de ratas mueren en las calles de la ciudad de Orán, en Argelia, desatando posteriormente una plaga de peste bubónica. En el reportaje de García Márquez, una de las imágenes más crudas es la que alude al fuerte calor de Caracas, que provoca que hasta las ratas mueran de sed. Abello Banfi sostiene que la postura oficial de la FNPI, que él dirige, es promover un tipo de periodismo donde hay un rígido apego a los hechos fácticos y en el que se desautoriza cualquier tipo de invención. Reconoce que el terreno entre la ficción y la no ficción es un campo movedizo, cuya inestabilidad ha aumentado aún más con las nuevas tecnologías, como internet.

Otro texto de García Márquez donde se nota la experimentación y el juego de seducción con el lector es el cuento *Los funerales de la Mamá Grande*, que a su vez está basado en un reportaje que escribe sobre la región colombiana de La Sierpe. En este texto García Márquez comienza la narración de la siguiente forma:

Ésta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes del setiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice (*Los funerales de la Mamá Grande* 129).

En este párrafo, el narrador trata a los lectores como “incrédulos”, dando por sentado desde la primera línea que el texto que comienza probablemente va a generar desconfianza y escepticismo. Sin embargo, este recurso da verosimilitud a la historia pues lo que el narrador está diciendo al lector, sin decirlo expresamente, es que no importa si siente un recelo sobre las exageraciones que va a leer; ya que dentro de ese mundo ficticio esta es una historia “verídica”. Es decir, el narrador le pide al lector que crea en la verdad del relato dentro del contexto de la ficción. Como ha apuntado Claudio Guillén, la hiperbolización de sucesos y personajes, que se nota claramente en una novela como *Cien años de soledad*, crea una realidad desbordante (CX); y, dentro de esa realidad, la figura retórica de la hipérbole, al deslizar acontecimientos prodigiosos, de acuerdo con Erik Camaid-Freixas, paradójicamente, refuerza la verosimilitud (260). En el caso de sus textos periodísticos, García Márquez se encuentra en una encrucijada ya que cuando exagera o inventa lo hace dentro del contexto de géneros periodísticos como la noticia, el reportaje, la entrevista o el artículo, de los que se espera una cierta fidelidad a hechos verificables. Esta operación de aclaración de *Los funerales de la Mamá Grande*, en la que

pide a sus lectores que crean en la veracidad del texto dentro de la autorreferencialidad del texto, es algo que sólo hace raramente en sus escritos periodísticos.

El verbo “creer” proviene del latín *credere* que significa “dar fe” o “confiar en préstamo, prestar” (Corominas 235). El léxico está emparentado con vocablos como “acreedor”, “crediticio” y “crédito”, en los que hay de por medio una transacción de intercambio entre dos partes, donde se da, se recibe y se acepta algo. Creer significa pensar que algo es cierto, aunque aquello no esté comprobado o demostrado (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 680). En la transacción de “creer” se necesita un acuerdo entre las dos partes, en primer lugar, una que ofrece una verdad; y otra que la recibe y la acepta. Es por eso que para completar la transacción en el proceso de aceptación de sus verdades, lo que hace García Márquez en un texto publicado en la prensa como *Relato de un naufrago* para evitar el escepticismo o la duda de sus lectores de periódicos, es calibrar la intensidad de sus hipérboles, incluyéndolas pero de forma dosificada. En *Relato de un naufrago* se nota cómo el escritor tiene un especial cuidado al estirar o comprimir el resorte de sus hipérboles. Esta dosificación tiene como objetivo que el lector crea en las exageraciones de su texto como parte del discurso periodístico no como una ficción.

Detrás del timón del reportaje

En sus comienzos como periodista, a finales de la década de 1940 y principios de la siguiente década, García Márquez muestra un interés especial por escribir reportajes. En sus ardientes tertulias sobre periodismo y literatura, los jóvenes del llamado Grupo de

Barranquilla, del cual García Márquez forma parte, se entusiasman con diversos reportajes que leen, entre ellos uno que narra las secuelas que deja la bomba atómica en Japón, un texto que en Estados Unidos recibe el Premio Pulitzer de 1946, *Hiroshima* de John Hersey. En sus memorias, García Márquez confiesa que si bien sus amigos sienten una admiración especial por esa obra de Hersey, en esta época él prefiere otro texto como modelo de reportaje, *El diario del año de la peste* de Daniel Defoe (*Vivir para contarla* 403). Este texto es un recuento pormenorizado de la epidemia de peste que azota a Londres en 1665 y que Defoe reconstruye años más tarde, en 1722, en una obra que bien puede leerse como un reportaje con elementos de ficción o como una novela basada en hechos reales.

¿Por qué García Márquez prefiere la obra de Defoe a la de Hersey? El texto de Hersey, publicado originalmente en la revista *The New Yorker*, es un reportaje en el que se narra la vida de seis sobrevivientes de la bomba atómica de Hiroshima. Hersey viajó a Japón y vio de primera mano los efectos de la bomba sobre las víctimas. Por otro lado, Defoe escribió sobre una plaga que él no vio como adulto, ya que cuando la plaga ocurre en Londres él tan sólo tenía cinco años. Defoe posiblemente se basa en los apuntes de uno de sus tíos y los complementa con una cantidad de datos, estadísticas y detalles que logra recopilar. Estas tal vez sean las razones que seduzcan a García Márquez. En primer lugar, Defoe probablemente se apropia de un recuento, originalmente escrito por su tío, y lo reinterpreta (en una operación parecida a los “refritos” garciamarquianos). En segundo lugar, Defoe demuestra que no es necesaria una presencia física en el lugar de los acontecimientos para poder construir un relato sobre un hecho histórico y narrarlo con

verosimilitud. Y en último lugar, para darle apariencia creíble a su texto, Defoe usa una gran cantidad de datos y detalles. Es decir, puede ser que García Márquez se interese más en Defoe por su juego de apropiaciones, enmascaramientos y estrategias para dotar a un texto de verosimilitud.

En su proceso de experimentación, García Márquez encuentra que el reportaje es ideal para contar historias dentro de las páginas de los periódicos. Como apunta Ulibarri, el reportaje engloba a otros géneros como la noticia, la crónica y la entrevista, e incluye elementos de análisis e interpretación (23). La palabra “reportaje” está emparentada con el verbo “reportar”, que significa “hacer constar” o “inscribir” (Corominas 877). A su vez, el verbo “reportar” deriva del vocablo latino “reportare”, que quiere decir “traer una noticia o respuesta, anunciar, llevar una nueva, referir” (García de Diego y Mir 431). La palabra “reportaje” está compuesta por el prefijo “re”, que significa “repetición”, en el sentido de “reconstruir”; y el verbo “portar” que quiere decir “llevar” o “traer”. El énfasis entonces está en un acto reiterativo que evoca la vuelta, algo que Derrida llama el “renvoi”, es una experiencia que comienza con la vuelta o el regreso. Y aquí yace un circuito de poder implícito: quién trae y a quién se trae, quién informa y a quién se informa. En esta operación, el primer *quién* corresponde al “reportero”, la figura que en un periódico tiene como función salir a buscar la noticia y regresar de vuelta al periódico donde comienza a escribirla. El reportero es una figura de poder textual que escribe, trae, y transporta los reportajes.

La teoría del periodismo en español define al reportaje como la explicación de una noticia (Martínez Albertos xx) y un tipo de “recreación” de los hechos (Grijelmo 58).

Es decir, se resalta ese aspecto reiterativo, la idea de una “copia”. Gomis sostiene que este género presenta información para que el lector pueda “sentir” los hechos (Gomis, *Teoría del periodismo* 45). En otras palabras, el reportaje es una re-presentación, para hacer que el lector sienta o experimente lo que otro(s) ha(n) sentido o experimentado. Este género también es definido como una interpretación (Leñero y Marín 185) o una narrativa periodística que responde a los por qué y los para qué (Río Reynaga 20). El reportaje es un género descendiente de la crónica.¹¹⁰ Específicamente en la historia de las letras de América Latina, está emparentado con la crónica de Indias¹¹¹ y con la crónica modernista¹¹² de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Al ser el reportaje un

¹¹⁰ El término proviene del griego *chronos* (“tiempo”) y originalmente se refiere a una narración histórica de eventos narrados en orden cronológico, cuyos antecedentes se ubican en Europa, donde alcanza un cierto auge en los siglos XII y XIII (Bielsa 31).

¹¹¹ En el caso de América Latina la palabra “crónica” se comienza a utilizar en la crítica literaria para analizar una forma discursiva del período de la conquista y la colonia. Como la referencia a la conquista y a la colonia lo indica, la crónica tiene una dimensión oficial u oficialista y remite a un cargo importante, el cronista o historiador. El término *crónica de Indias* es estudiado como un género que incluye textos de los conquistadores españoles dirigidos a las autoridades europeas cuando escriben sobre sus exploraciones o rinden cuentas administrativas y jurídicas en el llamado *Nuevo Mundo*. Además de las cartas y las relaciones, las crónicas son una forma de narración fundamental de este período y éstas adquieren un significado de sinónimo de la palabra historia (Mignolo 75). De hecho, muchas de las *crónicas de Indias* llevan explícitamente en sus títulos la palabra historia, como la *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gómara o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. La relación entre estos textos y la ficción queda manifiesta en la idea, ya lugar común entre la crítica, de que Cristóbal Colón es el primero de los escritores del realismo mágico de América Latina (Martin, «The Novel of a Continent: Latin America» 633).

¹¹² La palabra “crónica” adquiere otra significación especial a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando designa a un tipo de textos, dirigidos ya no a un grupo de autoridades reales, sino a un público creciente de lectores de periódicos. La crónica de esta época se asocia con el modernismo, descrito como la forma hispánica de la crisis mundial de las letras, manifiesto en el arte, la ciencia, la religión, la política y en otros ámbitos (De Onís XV). La crónica modernista es una forma discursiva escrita, comúnmente, por poetas y novelistas que trabajan para diarios y revistas donde condensan, no a manera de síntesis sino como un encuentro dialéctico no resuelto, representaciones de cosmopolitismo, idealismo anti-económico, elitismo y compasión social, religiosidad, hispanismo, afrancesamiento, vocación latinoamericanista y anti-norteamericana y el culto al héroe (Rotker 44). En resumen, la crónica modernista es un género heterogéneo en el que se mezclan y chocan los discursos (12) y está escrita de forma que registra y analiza el devenir, mostrando una multitud de instantes y eventos (González, *La crónica modernista hispanoamericana* 72). En una continuación con la función escrituraria del *cronista de Indias*, aunque con

género que, a manera de pastiche, engloba y contiene a otros géneros periodísticos y al tener como objetivo generar sensaciones, no es de extrañar que este tipo de escritura atraiga tanto a García Márquez.

En la primera parte del siglo XX ya el género del reportaje forma parte de las reflexiones de críticos y escritores, entre ellos el filósofo marxista György Lukács, quien nota cómo en esta época hay “nueva dirección literaria” en la escritura de novelas (205). Lukács explica cómo desde por lo menos la década de 1930 hay escritores que utilizan al periodismo como método creativo en contraposición con la literatura tradicional, burguesa, en la que las acciones son imaginadas y los personajes “configurados” (205). Según explica, escritores como el estadounidense Upton Sinclair y los rusos Ilya Ehrenburg y Sergei Tretyako usan técnicas del reportaje en sus novelas para denunciar problemas sociales y abusos en sus respectivas sociedades. Esta tendencia tiene su origen en el naturalismo de Émile Zola y en las novelas de crítica social del romanticismo tardío, como se observa en obras de Víctor Hugo, George Sand y Eugène Sue (Lukács 205). Es decir, el filósofo húngaro llama la atención sobre una tendencia de aprovechamiento de técnicas periodísticas en las novelas, algo parecido, pero en un sentido vectorial contrario, a lo que en estos años hace García Márquez, quien aprovecha recursos literarios para introducirlos en sus reportajes.

Cuando García Márquez se muda a Bogotá, en 1954, y comienza a trabajar como reportero del influyente diario *El Espectador*, continúa su experimentación y bastardeo de discursos, esta vez, no con columna, como anteriormente lo había hecho, sino a través del

un contexto y un público lector diferentes muy diferentes, el cronista modernista es una especie de historiador de su entorno contemporáneo.

género del reportaje. Esta experimentación se nota en diversos textos que escribe, entre los que se cuenta una serie de reportajes sobre la pobreza y el abandono en que se halla el estado del Chocó, la vida de regreso en el país de los soldados colombianos que han participado en la guerra de Corea y los niños desplazados por la violencia en las zonas rurales colombianas. De esta época, probablemente el reportaje que más repercusiones políticas alcanza es uno que originalmente se publica con el título *La verdad sobre mi aventura*, que más tarde es conocido como *Relato de un naufrago*.

El origen de este reportaje está en una tragedia que ocurre el 28 de febrero de 1955. Ese día, ocho tripulantes del destructor *Caldas*, un barco de la marina de Colombia, caen al mar por accidente. El gobierno colombiano informa a través de la prensa que el percance del navío ocurre después de haber salido de Mobile, en el estado de Alabama, Estados Unidos, donde había estado ocho meses en reparaciones. El naufragio sucede poco tiempo antes de la llegada de la embarcación a su destino, Cartagena de Indias, debido a una fuerte tormenta en el Caribe. Aunque el destructor consigue arribar intacto a Colombia, los ocho marineros caídos al mar permanecen desaparecidos.

El accidente se convierte durante días en la noticia más difundida por la prensa de Colombia, incluido el diario *El Espectador*, donde trabaja García Márquez. Luego de cuatro días de búsqueda, el gobierno declara muertos a los marineros. Sin embargo, sorpresivamente, diez días después del accidente uno de los marineros aparece moribundo en una playa del norte de Colombia. Los distintos medios de comunicación colombianos se movilizan rápidamente e intentan conseguir una entrevista exclusiva con el sobreviviente pero el gobierno lo impide. En ese entonces Colombia es gobernada por

la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, quien se percata de la importancia mediática que tiene el náufrago.

El gobierno reconoce que aquella “es una historia digna de escribirse”, pero asegura que el marinero puede ser víctima de una explotación con fines comerciales e ideológicos, así que crea una oficina de control gubernamental para suministrar (filtrar, censurar) a la prensa las informaciones relacionadas con el testimonio del sobreviviente (*Entre cachacos* 371). Es así como el objetivo claro de esta medida es tomar el control de la noticia para crear y manipular una narrativa de heroísmo que favorezca al régimen.

El nombre del marinero es Luis Alejandro Velasco, quien tras su rescate es recluido por los militares en un hospital. Durante su convalecencia, el gobierno comienza a difundir, de una forma controlada, retazos de cómo sobrevive milagrosamente durante su estadía en una balsa en altamar sin comida ni agua potable durante diez días. La dictadura de Rojas Pinilla lo condecora y lo declara héroe nacional. Velasco, un muchacho de 20 años, se beneficia de una repentina celebridad inesperada que, además, le permite recaudar una pequeña fortuna, ya que comienza a salir en una serie de comerciales publicitarios, anunciando productos relacionados con la sobrevivencia de su naufragio.

En ese momento, *El Espectador*, un diario de ideología liberal, es uno de los medios de comunicación opositores al régimen de Rojas Pinilla (Molina 49); y por estos años García Márquez está vinculado al Partido Comunista de Colombia (*Entre cachacos* 58). De manera que tanto el diario como el periodista tienen intereses opuestos a la dictadura en el poder. Este es un cambio de paradigma con respecto a la función de la

prensa en América Latina. Durante el siglo XIX, el trabajo periodístico de intelectuales como Andrés Bello servía para forjar una identidad política y cultural en los nacientes estados nacionales latinoamericanos; mientras que en el siglo XX las agendas del político y del escritor se separan y surge la figura del escritor periodista como una voz cuestionadora, que en ocasiones se erige como opositor a la política oficial (Zamora 45). Este cambio de paradigma se observa también en los otros dos escritores analizados en los capítulos previos: Lima Barreto con sus textos de resistencia desde su favela simbólica de las letras oponiéndose a la élite política de Río de Janeiro y José Marín Cañas intentando generar una oposición al belicismo a través de una novela que revela los horrores de la guerra. García Márquez, tras el rescate de Velasco, escribe en las páginas de *El Espectador* algunas noticias sobre el naufrago en las que reproduce informaciones oficiales pero, a la vez, introduce sutilmente cuestionamientos a la versión oficial del accidente.¹¹³ Por ejemplo, en estas noticias se filtra la pregunta de por qué las balsas salvavidas del destructor no estaban abastecidas con agua y comida; y se introduce la duda (cuestionando los boletines del gobierno) sobre cómo el marino pudo nadar horas para llegar a tierra firme cuando más bien su cuerpo debía estar débil en extremo tras varios días sin alimentación.

En estas noticias, García Márquez apela al sentido común, al realismo, deshiperbolicando la versión de una figura heroica superdotada que el gobierno está difundiendo. En un tono irónico (que hace recordar al *mamagallismo*), García Márquez

¹¹³ En *Entre cachacos*, el editor Jacques Gilard incluye dos de las noticias escritas por García Márquez para el *El Espectador* sobre el naufrago. Estas noticias son publicadas el 24 y el 30 de marzo de 1955: “Oficina de información exclusiva para el naufrago crea la Marina” y “La explicación de una odisea en el mar. Cómo y por qué se salvó el marino”.

dice que si la versión oficial es veraz entonces la resistencia física de Velasco “es dos veces superior a la de un hombre normal, y su fortaleza moral superior a todo cálculo” (*Entre cachacos* 377). Es decir, desconstruye al marinero, ya que argumenta que si la versión oficial es verdadera, Velasco es sobrehumano ya que está dotado con aptitudes fuera de lo convencional.

A pesar de que *El Espectador* y otros medios de comunicación intentan obtener una entrevista exclusiva con el marinero, el gobierno establece durante los primeros días un rígido cerco a la información. Sin embargo, semanas más tarde, cuando ya la noticia del naufrago es considerada un lugar común y el interés mediático por su aventura se ha diluido, los controles y la censura del gobierno se distienden. Es así como el marinero Velasco se presenta por sus propios medios en la redacción de *El Espectador* y ofrece venderle su testimonio al director, Guillermo Cano. El director del periódico rechaza la oferta, ya que, como explica García Márquez, en ese momento Velasco era considerado “una noticia refrita” (*Relato de un naufrago* 3). Es decir, su historia oficial había sido contada tantas veces que probablemente iba a interesar poco a los lectores. Sin embargo, en un segundo impulso, Cano cambia de opinión, acepta pagar el naufrago por su testimonio y encarga la escritura del texto a García Márquez.

El reportero realiza una operación en la cual se coloca detrás del timón del reportaje pero ante los ojos de los lectores se disfraza con la piel y la voz del sobreviviente. Después de entrevistar exhaustivamente al marinero, García Márquez escribe el testimonio en primera persona y firma el texto con el nombre de Velasco. Cuando *El Espectador* anuncia la publicación de un texto autobiográfico escrito por

Velasco, el propio gobierno aplaude las cualidades literarias del marinero, ya que esperaba un relato que reiterara la historia oficial. Sin embargo, tras hacerse público el contenido del texto, las autoridades lo descalifican, asegurando que es un “folletín de cronistas neófitos en la materia” (*Entre cachacos* 62). Las autoridades no sólo alegan que el texto está plagado de errores técnicos navales, sino también sugieren que el autor no es Velasco sino que su firma es más bien una fachada para encubrir los verdaderos autores del texto.

El reportaje, escrito en primera persona, firmado por Velasco y publicado en entregas durante catorce días consecutivos, se convierte en un escándalo y en un éxito comercial de ventas para *El Espectador*. La razón del alboroto mediático es que el texto revela un secreto que el gobierno intentaba ocultar. Los ocho marineros no caen al mar por culpa de una tormenta, como lo había informado la versión oficial, ya que más bien, ese día el cielo estaba despejado. De acuerdo con el testimonio del marinero, debido a los fuertes vientos y al mar picado, el desastre ocurre cuando el barco da un bandazo que desamarra un cargamento mal atado en la cubierta y que, al soltarse, expulsa con su peso a los ocho marineros fuera de borda. El secreto –y el delito– es que el contenido de aquel cargamento es de contrabando: neveras, radios, televisores y lavadoras traídas clandestinamente desde los Estados Unidos en la cubierta de un barco oficial de la marina.

El *Relato de un naufrago* es, entonces, “un refrito” pero también una relectura, una revisión y, al mismo tiempo, una subversión de la historia oficial. Es la historia de un contrabando físico, evidente en el primer plano mediático, que provoca la muerte de siete

marineros y la aventura en altamar del único sobreviviente, desconstruida en el texto por García Márquez. Es una historia de ribetes increíbles de un hombre que lucha contra el sol, la sed, el hambre, los tiburones y las alucinaciones en un texto que fascina y seduce a los lectores con giros sensacionalistas, produciendo un fenómeno de sed de lectura por más detalles y, por consiguiente, disparando las ventas de *El Espectador* en los quioscos de periódicos. En sus memorias, García Márquez cuenta que las ventas llegan a ser tan buenas que el dueño del diario, en un momento dado, le pide que trate de extender la historia a por lo menos cincuenta capítulos (*Vivir para contarla* 568). Sin embargo, al final esta solicitud no es acatada y el texto termina por publicarse en catorce días.

Este relato es también la historia de un segundo contrabando, uno menos evidente y solapado, que yace en las intenciones del verdadero escritor, no el que firma el texto en el periódico sino el que realmente lo escribe. Es el contrabando discursivo de García Márquez y el diario *El Espectador*, quienes presentan al marinero Velasco como autor individual del texto, cuando en realidad, la historia es escrita –además de apropiada– por el reportero, quien convierte a la narrativa en un acto de resistencia frente a la dictadura y, a la vez, en una denuncia de su corrupción. Sin bien García Márquez “rarely even mentions politicians by name” (Williams, «An Introduction to the Early Journalism of Garcia Marquez» 122), sus textos tienen una fuerte carga política y, específicamente, este reportaje termina siendo una bomba narrativa que estalla en presión política y desestabiliza a la dictadura de Rojas Pinilla.

En este segundo contrabando discursivo, no sólo interviene la pluma de García Márquez como autor primario, sino también todo el aparato comercial y discursivo de *El*

Espectador, que incluye al director, los dueños, los editores, correctores y publicistas, es decir, a las autoridades típicas de una sala de redacción de un periódico del siglo XX, quienes revisan, corrigen, influyen, sugieren y recortan el relato. Este complejo sistema de escritura –y de censura– colectiva, intelectual y comercial, donde hay un proceso de retoques y modificaciones intertextuales, es expuesto por el propio García Márquez en una de sus columnas tempranas, que ya ha sido analizada previamente en este capítulo.

El reportaje sobre el naufrago empieza a publicarse a partir del 5 de abril de 1955 bajo el título *La verdad sobre mi aventura*, con la firma de Luis Alejandro Velasco en exclusiva para el diario. En este texto, se nota cómo García Márquez también hiperboliza la narración pero lo hace de una forma dosificada, estirando cuidadosamente el resorte de las hipérboles sólo hasta cierto punto. Es decir, a diferencia de textos como la marquesa, en *Relato de un naufrago* las exageraciones, para que sean creídas, están enmarcadas en una serie de descripciones realistas. Pocos días después de la última entrega, y en una estrategia comercial para extender la venta de ejemplares, *El Espectador* decide reimprimir el relato, esta vez en un suplemento especial con el texto íntegro de las catorce entregas, que sale publicado el 28 de abril.

En este suplemento, además del relato, se incluyen elementos gráficos, como dibujos y fotografías, para mostrar cómo es el barco, quiénes son los marineros víctimas y cómo es el rescate de Velasco. Una de las fotografías incluidas, enviada al *Espectador* por uno de los miembros de la tripulación, muestra en el fondo, como evidencia del delito, el cargamento de contrabando de electrodomésticos, tapado bajo mantas y amarrado a la cubierta (Ver Ilustración 15). El contrabando, tanto el del primer plano

mediático como el del segundo, el discursivo, genera un sobrepeso que deja ver las costuras de un tejido de corrupción y de enfrentamiento político.¹¹⁴

Quince años más tarde, en 1970, el relato se publica por primera vez como libro pero aparece bajo la firma de García Márquez. Debido al éxito internacional que ya tiene como autor literario, principalmente gracias a *Cien años de soledad*, sus editores le piden publicar el célebre reportaje y García Márquez accede, agregándole, a modo de prólogo, un paratexto que funciona como *mise en abyme*. De hecho, el título del prólogo es “La historia de esta historia”. En este texto García Márquez explica la operación clandestina de contrabando discursivo que origina el texto, a partir de sus entrevistas con el marinero. Cuando el relato es publicado como libro, el título sufre una metamorfosis hiperbólica. En las páginas del diario *El Espectador* el relato había sido publicado bajo la cabecera *La verdad sobre mi historia*, un título de brevedad periodística telegráfica. Pero en la primera edición del libro, preparada por Tusquets Editores, y con la firma de García Márquez, esta *verdad* desaparece y es reemplazada por un título de dimensiones inusualmente extensas: *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*. Este título tan extenso le confiere al texto una aureola antigua y pintoresca.

Si bien este texto puede catalogarse como un reportaje en primera persona, García Márquez bastardea los géneros ya que también podría ser leído como una entrevista o un

¹¹⁴ En el texto, el marinero reconoce la corrupción de sus compañeros al traer el contrabando, pero también la suya, porque él también contribuye con el cargamento clandestino. “Poco a poco se iba cargando el buque con regalos que traíamos a nuestras casas: radios, neveras, lavadoras y estufas, especialmente. Yo traía una radio” (García Márquez, *Relato de un naufrago* 12).

testimonio. Además, el grado de ambigüedad aumenta ya que el texto publicado en el periódico aparece con la firma de Velasco. Para Barchino Pérez la extensión del título es un arcaísmo y, al mismo tiempo, un guiño autoral, pues al escoger como primera palabra el léxico “relato” alude a la ambigüedad del texto, a su indeterminación genérica, y lo acerca etimológicamente a la palabra “relación”, en el sentido de las relaciones de Indias (391). En esta línea, Walter Mignolo explica que en las “cartas relatorias” el vocablo “relación” del siglo XVI tiene que ver con los étimos latinos *relatio* y *narratio*, que corresponden al vocablo actual de “relato” (70). Es decir, esta hiperbolización del título se puede leer como un intento por evocar a los títulos de las crónicas de Indias sino también su contenido, ya que en ellas se narran o relatan acontecimientos que asombran a los lectores y, es precisamente eso lo que pretende García Márquez, contar un relato asombroso.

En el título extenso de la primera edición del libro hay una serie de exageraciones evidentes; en primer lugar, el título mismo. En segundo lugar, se afirma rotundamente que el marinero permanece “diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber”. Esta afirmación contiene una imprecisión ya que si bien el marinero no tuvo a su disposición alimentos preparados, en su estadía en altamar sí llega a beber y a comer en algunos momentos; por ejemplo, cuando prueba el agua de mar, cuando se come varias tarjetas de un almacén y cuando captura con sus propias manos un pez y le da varios bocados, saciando momentáneamente su hambre y su sed (*Relato de un naufrago* 56).

La segunda exageración semántica del título es la que afirma contundentemente que Velasco es “hecho rico por la publicidad”. Si bien el marinero logra recaudar dinero

anunciando productos, como relojes y zapatos, ésta es una entrada monetaria temporal. Más bien, como consecuencia del relato, posteriormente pierde su trabajo en la marina y, más tarde, tiene que tomar un puesto de bajo perfil en una empresa de autobuses. La tercera exageración tiene que ver con la declaración tajante de que su nombre es “olvidado para siempre”. Esta es una contradicción, ya que a través del libro, el nombre y la historia del naufragio son recordados y evocados cada vez que un lector emprende la lectura.

El título hiperbólico de la primera edición del libro es, posteriormente, reducido y apocopado a cuatro palabras, *Relato de un naufragio*, que se convierte en la cabecera definitiva de las subsecuentes ediciones. La metamorfosis textual del relato también concierne a la forma en que es leído. Al seguir el vector de la transformación del formato periodístico al de libro, se aprecia cómo el texto pierde las cualidades del discurso periodístico de actualidad, cercanía e inmediatez, para adquirir una mayor intemporalidad y ser leído como una novela.

El tema del naufragio remite a *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, un autor por quien García Márquez ha expresado su admiración y asegurado que es un modelo para escribir reportajes. En la literatura hispanoamericana, el tema del naufragio se remonta a obras como los *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora. La palabra “naufragio” no sólo significa una pérdida, un accidente o una ruina de un barco en el mar, sino también tiene una segunda acepción más general, en el sentido de una desgracia o un desastre (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 1063). De ahí que el tema del

naufregio también se extiende metafóricamente en la propia producción literaria de García Márquez, ramificándose en personajes que naufragan en sus relaciones interpersonales y que quedan anegados, hundidos e irremediabilmente desamparados en su contexto social, como el abuelo de *La hojarasca*, el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, Florentino Ariza de *El amor en los tiempos del cólera*, Santiago Nassar de *Crónica de una muerte anunciada* o el mismo coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*—sólo para citar algunos ejemplos.

En este sentido, la idea de la desgracia del ser humano que naufraga es una corriente temática recurrente en la historia de la literatura de América Latina. El crítico inglés Gerald Martin arguye que la historia literaria latinoamericana está plagada de episodios de grandes frustraciones, de negación y represión de la novedad y la juventud, así como de un pasado que no termina de ser asimilado y un futuro que parece que nunca llega o llega muy tarde, en una oscilación entre la utopía y el apocalipsis («The Novel of a Continent: Latin America» 864). El propio García Márquez vive también un tipo de naufragio personal como consecuencia del texto, ya que en junio de 1955, tres meses después de la publicación del reportaje del náufrago, tiene que salir exiliado de Colombia; y eventualmente la dictadura de Rojas Pinilla clausura al diario *El Espectador*.

El misterio y las sensaciones crueles

En una entrevista, García Márquez asegura que en sus textos lo “que da valor literario es el misterio” y por eso cuando escribe intenta dejar “una cuerda floja”, es decir, una sugerencia enigmática, algo indescifrable, donde se note la “magia que hay en los

La Odisea del Náufrago Sobreviviente del "A. R. C. Caldas"



En este Suplemento

La Verdad sobre mi Aventura

Texto completo del relato del marino colombiano

Luis Alejandro Velasco

(Exclusivo para EL ESPECTADOR. Prohibida la reproducción)



Diez días de sol, hambre, sed y angustia estampan su huella tremenda en el cuerpo del valiente marino. Su fuerza moral había superado su escombrosa resistencia física y su ingenio, agudizado ante el peligro, le permitió luchar contra el peor enemigo: la desesperación. El médico impartió la orden de no visitarlo. Aquí en el Hospital Naval, está el cuerpo que habían encontrado moribundo en Malatés. Se ha producido la única circunstancia inverosímil de esta emocionante historia del mar, que es la de haber resucitado un hombre por cuyo alma ya se habían ordenado 17 rasdas misas en Colombia y en Malatés. Los lectores han seguido con interés y simpatía estos relatos que parecen fábula aun al oírlos, pero que son una realidad fehacientemente comprobada por la presencia misma de quien vive por contarlos.



El marino salvado Luis Alejandro Velasco



"Aquí dormía yo, en medio de los tiburones...", empezó diciendo Luis Alejandro Velasco la primera vez que visitó nuestras oficinas, cuando ya parecía que no había más nada que contar sobre su aventura. Hasta entonces no se supo claramente lo que seguía siendo un enigma dentro del movimiento de simpatía general suscitado alrededor del sobreviviente. No se sabía nada de la balsa. Tanto ésta como la indicación de que en alto dormía él y allí sobrevivía todos sus periculis, fueron el punto de partida del relato, que siguió sucediendo en sucesivas visitas que durante una semana nos hizo. Al principio pudimos haber pensado cómo fue que los tiburones no destruyeron al enjaretado y los pies del marino. El inició la explicación de la segunda y se ligó sencillamente con el hecho de haber llegado a nuestro relato por sus propios medios.

Ilustración 14. Portada con el relato completo bajo el título *La verdad sobre mi aventura* y la firma del marino. Fuente: Archivo del diario *El Espectador*

actos cotidianos” (Harss 414). Es muy probable que cuando sus jefes en el diario *El Espectador* le encargan escribir el reportaje de Velasco, García Márquez se percate de que aquella aventura tiene un llamativo ingrediente para captar la atención de los lectores, el misterio de la sobrevivencia. ¿Cómo sobrevive un ser humano durante más de una semana en una pequeña balsa en altamar, asediado constantemente por tiburones, extenuado por la insolación y sin comida ni agua? En su relato, García Márquez juega constantemente con el enigma de lo inexplicable.

La balsa es donde comienza y termina ese enigma. Luis Alejandro Velasco es el único de los ocho marineros que tras caer al mar logra azarosamente alcanzar una de las balsas que caen del destructor *Caldas*. La balsa se convierte para el náufrago en el espacio que representa, al mismo tiempo, la vida y la muerte. Es el signo con la idea doble de su desgracia y su esperanza; y con la imagen, también doble, que lo puede mantener a flote o hundir. De forma cuadrada, la balsa no tiene ni proa ni popa y en el mar abierto no se sabe si avanza o retrocede.¹¹⁵ Para García Márquez, ésta es una oportunidad para convertir subliminalmente a la balsa en un símbolo de la dictadura de Rojas Pinilla, evocando frecuentemente la imagen del ser humano atrapado y a la deriva, sin rumbo. Es así como el reportaje le permite entonces apelar a sensaciones de incertidumbre y misterio.

En el prólogo de *Relato de un náufrago*, titulado “La historia de esta historia”, el escritor brinda algunos indicios de cómo es el proceso de articulación de su texto. Según

¹¹⁵ En este sentido de la dirección o la falta de dirección es curioso cómo en el relato, Velasco dice que su novia de Mobile, Alabama se llama (sugerentemente) Mary Address, a quien los otros marineros colombianos, en tono de broma llaman María Dirección.

dice, entrevista al marinero Velasco durante 20 sesiones diarias, de seis horas cada una. Sin embargo, no hay forma de cotejar si este dato es preciso o exagerado ya que sólo se cuenta con la declaración del autor, debido a que las entrevistas nunca se grabaron. Las entregas del reportaje se van publicando en *El Espectador* día a día, conforme se suceden las entrevistas del periodista con el sobreviviente.

En sus memorias, García Márquez reconoce que hubiera sido mejor escribir el texto completo para poder revisarlo minuciosamente y publicarlo después. “Pero no había tiempo. El tema iba perdiendo actualidad cada minuto y cualquier otra noticia ruidosa podía derrotarlo”, recuerda (*Vivir para contarla* 565). Esta declaración revela las implicaciones comerciales y de producción de su reportaje. En primer lugar, la premura diaria de la hora de cierre ilustra un tipo de discurso que encaja en lo Susana Rotker llama “literatura bajo presión” (101). En segundo lugar, el escritor confiesa que cuando escribe el texto no tiene tiempo de verificar algunas de las declaraciones del marinero, lo cual es una admisión de posibles imprecisiones. Y, en tercer lugar, su reportaje está en plena competencia con otras noticias, no sólo por acaparar la atención de los lectores –lo que en periodismo conlleva legitimidad y prestigio– sino también por la necesidad corporativa y comercial de continuar vendiendo ejemplares del diario.¹¹⁶

García Márquez explica que durante las entrevistas con Velasco logra una fuerte empatía y al escribir el texto consigue un resultado “minucioso” y “apasionante”, de forma que su “único problema literario” es conseguir que el lector le crea (*Relato de un*

¹¹⁶ En el prólogo de *Relato de un naufrago*, García Márquez revela el valor de uso y de cambio que adquieren los ejemplares del diario *El Espectador* donde se incluyen los episodios de su texto: “había frente al edificio una rebatiña de lectores que compraban los números atrasados para conservar la colección completa” (9).

náufrago 8). Además, enfatiza que Velasco es un gran narrador oral y, tras una serie de preguntas incisivas para detectar posibles contradicciones, comprueba que el relato es coherente y tiene tanto material que se siente como en una pradera de flores “con la libertad suprema de escoger las preferidas” (*Vivir para contarla* 565). ¿Por qué García Márquez considera, si está escribiendo un texto periodístico, que tiene un problema literario? ¿No es ésta una entrevista a un sobreviviente y por lo tanto, de cierta forma, una transcripción? ¿Por qué se plantea esta duda de la credulidad de los lectores si supuestamente está escribiendo la información de un naufragio *tal como se la contó* el marinero? ¿Por qué otros diarios y medios de comunicación no descubrieron antes las dotes de narrador fuera de lo común que García Márquez le atribuye a Velasco? ¿Es suerte o exageración?

Para entender este “problema literario” hay que tener presente que García Márquez durante estos años está en un proceso de constante experimentación, en el que hay un dialogismo entre sus textos publicados en la prensa y los borradores que prepara de sus cuentos y novelas. De hecho, el año 1955, cuando publica el reportaje del náufrago, es un punto de inflexión, ya que es el año en que también publica su primera novela, *La hojarasca*.¹¹⁷ Décadas más tarde, en su discurso, “El mejor oficio del mundo”, así como en numerosas columnas y en sus memorias, García Márquez reitera que el “género estrella” del periodismo es el reportaje, al que eleva al rango de literatura (4). Es por eso que al hablar de su “problema literario”, el escritor reconoce (o parece reconocer)

¹¹⁷ *La hojarasca* es una novela en la que también se nota la experimentación de García Márquez. Este texto cuenta la historia de un hombre viejo, quien junto con su hija y su nieto, decide, en contra de la voluntad del pueblo, enterrar a un médico que se ha suicidado y durante años fue aborrecido por sus vecinos (García Márquez, *La Hojarasca* 10). En esta novela se notan tanto la influencia del argumento de *Antígona* como las técnicas narrativas de Faulkner.

que en su producción periodística no sólo hay un ejercicio de transcripción, sino también de creación (*poiesis*). Haciendo referencia a su propia metáfora de la pradera, en este proceso de creación no sólo se toma la libertad para escoger las “flores” que quiere plantar en su relato sino también para decidir cómo y dónde va a plantarlas, así como también cómo va a describir su color y su aroma. De hecho, su editor de esta época, José Salgar, asevera que García Márquez “adornó” los datos que le dio Velasco (1). Es decir, hay un reconocimiento de una adición, un algo de más. La referencia al “problema literario” de su reportaje parece ser una grieta por la que se cuelan las ambigüedades que dejan los vaivenes del *écrivain-écrivain*. El texto no es estrictamente periodístico y García Márquez recurre al sensacionalismo y a la hipérbole para conferirle emoción a la historia.

El *Relato de un naufrago* tiene un total de catorce capítulos en los que se cuentan aspectos de la vida del marinero y sus compañeros en Mobile, Alabama, los momentos antes de la tragedia, la experiencia de Velasco durante los diez días en la balsa y la forma en que es rescatado. El texto está escrito en primera persona y, como artificio para dar veridicción a esa voz autobiográfica, García Márquez incluye un detalle en el que Velasco afirma su gusto por escribir, ya que de hecho, según dice el texto, escribía regularmente cartas a su novia, a sus familiares y a sus amigos. Este es un recurso para validar la autoridad de su letra. El marinero, que ha vivido la historia, la escribe (aunque en realidad la escribe García Márquez). El marinero posa como narrador, una figura que sabe escribir y que sabe lo que sucedió; mientras que el lector, no sabe. Es aquí cuando

García Márquez lanza un anzuelo con una carnada de poder: si los lectores quieren saber tienen que continuar leyendo.

Este reportaje en primera persona comparte muchos de los aspectos del “suceso” o *fait divers*, una información total o inmanente que se emparenta con el cuento o la novela corta. El *fait divers* tiene como característica la indeterminación genérica, es una suma de géneros; y es inmanente porque contiene todo su saber, el lector no necesita saber nada del mundo para consumir esta información, es una estructura cerrada: el texto provee las circunstancias, las causas, el pasado y el desenlace. Barthes sostiene que en periodismo lo simple no es notable y la noticia para que sea un *fait divers* tiene que tener un desdoblamiento (Barthes 261). En *Relato de un naufrago* la noticia no es que un marinero se salve de un naufragio, sino que se salva sólo después de una serie de aventuras increíbles en las que sus posibilidades de sobrevivir eran mínimas. Y el desdoblamiento está en que la odisea del marinero está relacionada con el contrabando, un detalle que el gobierno quiere mantener en secreto.

Barthes sostiene que lo inexplicable juega un rol central en la articulación del *fait divers*. La causa de lo inexplicable parece estar penetrada por una fuerza ajena, suspendida entre lo racional y lo desconocido, e influenciada por el azar. Además, la causalidad del suceso parece estar trucada; es sospechosa, equívoca y, en algunos casos, irrisoria. En *Relato de un naufrago* hay elementos que muestran esa fuerza ajena y esa causalidad sospechosa, como cuando el marinero cuenta que antes de zarpar de Alabama prefiere no ir con sus colegas al cine, quienes ven la película *El motín del Caine*, un filme sobre un navío y en el cual hay una tormenta. Este filme está basado en una novela de

Herman Wouk que ganó el premio Pulitzer en 1952. El texto de Wouk combina la historia y la ficción y trata sobre decisiones tomadas por capitanes de navíos durante la Segunda Guerra Mundial. Al introducir este detalle García Márquez anticipa la tragedia, mostrando cómo el marinero, supuestamente, ya tenía presentimientos de la odisea que iba a vivir, y además, alude a una novela y una película que toca temas como la política y la ética sobre el poder, la disciplina, la jerarquía y la justicia.

En *Relato de un naufrago*, García Márquez narra, con imágenes visuales que parecen cinematográficas, el momento en que se ahogan y mueren algunos de los marineros. A lo largo del texto, apela a imágenes crueles que mantienen el suspenso constante en la historia, cuando el naufrago, en varios momentos, está a punto de morir de insolación, darse por vencido ante la sed, o morir por el acoso de los tiburones. No es casual que *Relato de un naufrago* presente una secuencia de imágenes visuales que evocan el cine, dada la intensa afición de García Márquez por este género.¹¹⁸ Como lo explica Müller-Berg, García Márquez introduce en sus textos “plausible absurdities” y sabe “how the effective use of exaggeration maintains the tensión of his tale” (463). En la narración hay una constante apelación a los sentidos, que oscila en los capítulos y que al

¹¹⁸ Ya desde sus comienzos periodísticos, una de sus funciones frecuentes como reportero es la de ejercer de crítico de cine, tanto en Barranquilla como en Cartagena y Bogotá. El nombre de García Márquez aparece en 1954 como editor en los créditos de la película colombiana surrealista *La langosta azul*, dirigida por su amigo Álvaro Cepeda Samudio (*The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez* 166). Más tarde, cuando se muda a México se dedica a la escritura de guiones cinematográficos (Fuentes XV). Allí, en 1964, junto con Carlos Fuentes y Roberto Gavaldón, adapta para el cine un cuento de Juan Rulfo que llega a la pantalla grande con el título homónimo de *El gallo de oro*. Ese mismo año, García Márquez aparece brevemente como actor en la película *En este pueblo no hay ladrones*, donde comparte el escenario con el propio Rulfo y con Luis Buñuel (Billon y Martínez-Cavard 20). Además, algunos de los títulos de su obra escrituraria, como *Cómo se cuenta un cuento*, *Me alquilo para soñar* y *La bendita manía de contar*, son talleres de guiones que García Márquez imparte en la Cuba, en la década de 1990 en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

final de cada entrega concluye con un momento de suspenso. En el caso del periódico, es una técnica que despierta el interés por leer (y comprar) el siguiente ejemplar.

Desencuentros

Según Claridge, la hipérbole sacrifica la credibilidad para poder expresar una verdad más profunda o, al menos, que es más relevante para el hablante que la verdad fáctica (19). Es decir, la hipérbole excede los límites creíbles de los hechos en un contexto dado y García Márquez sabe que al introducir detalles hiperbólicos en su texto, aunque éstos sean dosificados, producen un déficit de credibilidad. De ahí que recurra a ciertos artificios para que los lectores creen en la “magia” que están en aquellos detalles de la aventura que relata. Por ejemplo, una de sus estrategias es envolver algunos de los episodios hiperbólicos en la ambigüedad, filtrando la duda de si son verdaderos o alucinaciones del marinero, quien ha quedado estragado, física y mentalmente, por la exposición al sol y por la falta de comida y bebida.

Uno de estos momentos se da cuando el narrador cuenta que, tras varios días a la deriva, aparece a cinco metros de la balsa (nótese la exactitud del detalle periodístico) una “enorme tortuga amarilla con la cabeza atigrada y unos inexpresivos ojos como dos gigantescas bolas de cristal que me miraban espantosamente” (*Relato de un naufrago* 66). La tortuga-monstruo, que tiene cuatro metros de longitud (de nuevo, una descripción con un detalle numérico), provoca el terror del protagonista. En el texto, el narrador cuenta cómo el extraño ser acuático se hunde en el mar dejando una estela de espuma. La escena

también deja una estela de duda en los lectores sobre si Velasco en realidad vio o imaginó al monstruo.

Es evidente que el uso hiperbolizado de palabras como “gigantescas” o “espantosamente” tienen como objetivo mantener la atención y crispar los sentidos de los lectores. El narrador no sólo quiere transmitir el miedo y el terror que siente en altamar sino también el dolor que recorre en esos momentos su cuerpo. En el texto explica cómo su rodilla está en carne viva y se ha hinchado. Según dice, siente como si su rodilla fuera más grande que su propio cuerpo (*Relato de un naufrago* 70). Esta es una imagen que intensifica en extremo la sensación del dolor y se traduce en una medida desmedida de dimensiones y peso.

En un pasaje del capítulo V de *Relato de un naufrago*, Velasco asegura que cada vez que cierra los ojos se aparece ante él otro marinero, su amigo Jaime Manjarrés. En estas apariciones, su colega le señala la dirección en que está el puerto y se sienta junto a él con un plato de frutas y huevos revueltos (*Relato de un naufrago* 38). Manjarrés no es una de las víctimas del naufragio, sino uno de los mejores amigos de Velasco en la marina. Así que la aparición no es el fantasma de un hombre ahogado sino el fantasma de un hombre vivo.

Posteriormente, Manjarrés comienza a aparecérselo no sólo en sueños sino también cuando Velasco está despierto. En el relato, el narrador niega que sus conversaciones en la balsa con su amigo sean sobrenaturales: “No era una aparición... Me parecía una tontería que antes me hubiera sentido solo en la balsa, sin saber que otro marinero estaba conmigo” (*Relato de un naufrago* 39). Esta negación explícita de que es

una aparición, a pesar de que el lector supone que el marinero está alucinando impregna al texto con intriga. Es la “cuerda floja” que García Márquez dice procura dejar en sus narraciones para provocar una sensación de misterio. No es sino hasta más adelante, en el capítulo X, cuando el narrador admite que está teniendo alucinaciones. Este lapso de negación es una estrategia que, al dejar de lado la racionalidad, naturaliza los momentos mágicos y, como consecuencia, acapara la atención del lector. La aparición de *fantasmas* o personajes sobrenaturales es un tema que García Márquez desarrolla en sus novelas.¹¹⁹

En su *Poética*, Aristóteles enuncia que es preferible lo imposible verosímil sobre lo posible increíble (178). Y en los casos de la tortuga-monstruo y de Manjarés, García Márquez sigue el designio aristotélico de contar acontecimientos fuera de lo común pero dándole prioridad a que tengan una forma verosímil. No obstante, décadas más tarde (en un período que no se analiza en este capítulo), el escritor afirma que la prioridad para un periodista debe ser decir la verdad incluso si los datos que relata parecen increíbles, desentendiéndose de las consecuencias, a pesar de que el lector no crea el texto.¹²⁰ Estas dos posiciones, en apariencia encontradas, conforman un acertijo estético que, en su obra publicada en la prensa, García Márquez no logra o no quiere resolver.

Mientras en un texto como *Relato de un naufrago*, García Márquez modera la intensidad de sus hipérboles, en muchas de sus novelas y cuentos, las acentúa y las dispara exponencialmente; y esa forma exagerada de narrar es una de sus características

¹¹⁹ Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, el fantasma de Prudencio Aguilar se les aparece en varias ocasiones a José Arcadio Buendía y su esposa Úrsula Iguarán. Prudencio Aguilar había sido gran amigo de Buendía, pero este último lo asesina tras un altercado en una gallera. El crimen ocasiona el peregrinaje de José Arcadio y Úrsula, que culmina con la fundación del pueblo de Macondo.

¹²⁰ Esta postura la suscribe en 1981 en un artículo titulado “¿Quién cree a Jane Cook?”. En este texto, García Márquez sostiene: “en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea” (*Notas de prensa, 1980-1984* 97).

más reconocibles y que le dan notoriedad literaria. Si bien García Márquez forma parte de un grupo de escritores que ponen a América Latina en el mapa literario internacional, gracias a un tipo de escritura que una parte de la crítica denomina “realismo mágico”,¹²¹ también es acusado porque con su lenguaje y personajes hiperbolizados, exotiza y distorsiona a América Latina. El crítico Ilan Stavans explica: “He turned Latin America into a distraction—a chimera, a magical creation” (76). Como oposición directa a la literatura garciamarquiana, en la década de 1990 surge un grupo de jóvenes escritores latinoamericanos liderados por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Este grupo se autodenomina *McOndo* (Fuguet y Gómez 18), un término paródico que hace alusión al pueblo donde toma lugar *Cien años de soledad*. Estos escritores sostienen que el éxito literario de García Márquez ha provocado un reduccionismo sobre lo que es la cultura latinoamericana. Este es un tema de tensiones literarias, que si bien no forma parte de la época analizada en este estudio, sí es conveniente mencionar.

¹²¹ En la década de 1920, el término “realismo mágico” es usado por el crítico de arte alemán Franz Roh para referirse a la muerte o superación del expresionismo en la pintura, como una forma para denominar las complejas tensiones entre la superficie y el interior que dan como resultado el post-expresionismo (*A Companion to Magical Realism* 1). Más adelante, los escritores Arturo Usler Pietri y Alejo Carpentier releen esta idea, reapropiándose al considerarla una condición natural particular de América Latina. Carpentier usa un término diferente, “lo real maravilloso”, asegurando ésta no es una estética universalmente disponible, en una estrategia enunciativa para evitar que reciba la etiqueta de versión latinoamericana del surrealismo (*El reino de este mundo* 8). Uno de los estudios más conocidos sobre este tema es el de Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso*, donde se estudia la configuración de esta idea a partir del oxímoron mismo de su nombre, contraponiendo y conciliando dos dimensiones antagónicas, la realidad con la magia o lo real con lo mágico (21). Este término tiene una estructura conceptual basada en la idea de la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso, en una dialéctica que ejerce un extrañamiento sobre lo real y naturaliza los aspectos mágicos, tanto de los acontecimientos cotidianos como de los eventos socio-históricos (Siskind 854). Más adelante, el concepto de realismo mágico es de nuevo releído, esta vez en el contexto de la teoría postcolonial y es levantado como estandarte, de acuerdo con Homi Bhabha, como “the literary language of the emergent postcolonial world” (7). Es así, como desde una parte de la crítica, el término vive una metamorfosis, en un vector que pasa del post-expresionismo de Roh al epíteto latinoamericano y, luego, a un escenario transnacional, donde llega a convertirse en un fetiche mercantilista, un objeto de culto, un significante sin significado. Es así como tras *Cien años de soledad* otros escritores como Salman Rushdie y Toni Morrison comienzan a ser leídos bajo la manoseada etiqueta del realismo mágico. En todo caso, hay que reiterar que el “realismo mágico” es un término que ha sido hartamente manoseado y, si se quiere, también hiperbolizado por la crítica.

En *Relato de un naufrago* hay que apuntar que hay varios momentos en que el narrador transmite (o intenta transmitir) miedo, tanto por situaciones conocidas y reiteradas (por ejemplo, las apariciones puntuales de los tiburones cada día a las cinco de la tarde), como por circunstancias desconocidas, que generan desconcierto, turbación y asombro. Una de ellas, se da en los capítulos XI y XII, cuando el marinero, desde su balsa, divisa tierra firme a dos kilómetros de distancia (de nuevo, otro detalle numérico). Entonces, en un momento climático del texto, el narrador cuenta que decide lanzarse al mar para nadar hasta la orilla, llevando una medalla de la Virgen del Carmen entre los dientes.

Tras alcanzar la costa, el marinero, exhausto, divisa a una muchacha, negra y delgada, vestida de blanco. Entonces, desubicado, Velasco se pregunta a sí mismo en qué país se encuentra, pensando que la muchacha puede ser de Jamaica o alguna isla de las Antillas (*Relato de un naufrago* 78). El marinero, desesperado, intenta abordar a la joven, pero antes de articular cualquier palabra lo detiene la duda. Entonces, decide pronunciar una palabra en inglés, que repite en un tono angustiado: “Hello, Hello!”. La muchacha reacciona con una mirada de espanto; y Velasco, asumiendo que ella le entiende, articula otra frase en inglés: “Help me!”. La joven se echa a correr y huye; y no es sino hasta más tarde, que un hombre, el esposo de la joven, comienza a ayudar al naufrago. Velasco le pregunta dónde se encuentran. El hombre contesta, según el relato, con una palabra que el naufrago no se espera: “Colombia” (*Relato de un naufrago* 79). En este caso, su propio país, se le ha desfamiliarizado al marinero por los diez días a la deriva en la balsa, que alejado de la tierra firme, de lo conocido. El marinero asume que su viaje,

sobredimensionado por el sufrimiento, el dolor, la angustia, el hambre y la sed, lo ha llevado a tierras lejanas, cuando en realidad está en su propio país. La desfamiliarización genera un impedimento cognitivo, es un bloqueo que le impide articular un llamado en español y, no es sino cuando supera el miedo inicial que se da cuenta de que debe (y puede) hablar en su lengua materna. Es entonces cuando Velasco es finalmente rescatado.

En el texto, Velasco vive un proceso doble que destituye y restituye su heroísmo. En primer lugar, en el prólogo de *Relato de un naufrago*, García Márquez resalta cómo el marinero tiene el valor de contradecir al gobierno para revelar que el día del naufragio no hubo una tormenta y que la verdadera razón de la tragedia había sido el peso del contrabando. Esta confianza de Velasco lo lleva a oponerse a quienes lo han declarado héroe nacional, de manera que el marinero sobreviviente de la tragedia termina dinamitando “su propia estatua” (*Relato de un naufrago* 10). A pesar de las amenazas y tentativas de soborno, el marinero no desmiente la historia publicada por *El Espectador*, pero como consecuencia tiene que abandonar su trabajo en la marina y cae “en el olvido de la vida común” (*Relato de un naufrago* 10). Es así como es destituido de su condición de héroe.

García Márquez explica que cuando Velasco llega por primera vez por su voluntad a la redacción al diario su objetivo es vender su testimonio. Pero ni en el prólogo del libro ni en sus memorias, ofrece detalles sobre un punto fundamental, ¿cuánto le paga *El Espectador* a Velasco por su relato? ¿Hay algún contrato firmado de por medio? ¿Es un pago único o el diario lo retribuye a lo largo de un período, no sólo

por su versión de los hechos sino también para que los mantenga? ¿Cuáles son las condiciones intelectuales y comerciales de la compra de la entrevista?

Al ofrecer su testimonio, el marinero pone en peligro la celebridad que le ha otorgado el régimen político de Rojas Pinilla. La narración desmantela el heroísmo esgrimido por el gobierno y construye un nuevo heroísmo a partir de la denuncia (Lespada 99). Como una bisagra, en un juego doble, el texto que primero lo despoja de esa condición heroica más tarde se la devuelve, pero por razones diferentes, por enfrentarse a la dictadura. García Márquez exalta la valentía de Velasco por tres razones principales: a) dar a conocer que el barco lleva una carga, cuando esto es algo prohibido en una nave oficial de la marina, b) admitir que el sobrepeso es el factor que le impide a la nave maniobrar para rescatar a los marineros caídos en el mar c) y revelar que el cargamento del sobrepeso que genera la tragedia es de contrabando. En todo caso, surge la duda de hasta qué punto el marinero es consciente, en el momento en que brinda la entrevista, de que su versión va a ocasionarle un enfrentamiento con el gobierno. Y en el texto, también surge la duda, sobre cuál es su voz y cuál es la voz de García Márquez.

En la producción discursiva de este texto hay una relación cercana entre el marinero que verbaliza los detalles de su naufragio y el periodista escritor, quien a partir de las entrevistas escribe el texto. Entonces, ¿de quien es el relato, quién es el autor? La noción de autor, como lo explica Foucault, constituye un proceso privilegiado de individualización, en la que se legitima a una persona que produce un texto, un libro o una obra (131). El propio Foucault reconoce que esta noción es una construcción social que puede variar y tomar otras formas con el paso del tiempo. ¿Se puede diluir esta

individualidad en una noción colectiva? El *Relato de un naufrago* es un texto que, con su cadena de embustes y artificios, presenta múltiples desafíos en la determinación de las voces y los ecos, así como las intenciones y las intensiones. En “La historia de esta historia”, García Márquez explica:

Por fortuna, hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre, y éste es uno de ellos. Los derechos de autor, en consecuencia serán para quien los merece: el compatriota anónimo que debió padecer diez días sin comer ni beber en una balsa para que este libro fuera posible (*Relato de un naufrago* 11).

En esta afirmación, García Márquez se coloca a sí mismo como un mero intermediario entre la palabra oral y la letra impresa, se ve a sí mismo como un letrado receptor y transcriptor, no como uno creativo, y, de cierta forma, parece borrar el mérito de su trabajo intelectual escriturario. Como lo explica Barchino Pérez, aquí se muestra la complejidad para determinar entre ambas figuras quién es el responsable de la narración (393). En todo caso, García Márquez parece indicar que la vivencia, el sufrimiento, el dolor y el heroísmo del naufrago pesan más que el trabajo de su propia pluma que lleva esas imágenes al papel. Es por eso que le cede a Velasco, en una declaración pública, la propiedad de la historia y, además, la del libro, en un ejercicio de legitimación de la autoridad verbal.

A partir de su publicación bajo el sello de la Editorial Tusquets, en 1970, *Relato de un naufrago*, llega a vender más de 22 millones de copias y se traduce a 37 idiomas. García Márquez cumple su palabra y Velasco recibe entre 1970 y 1983 cerca de 26.000 dólares por los derechos de autor (Mudrovic 162). Sin embargo, los giros monetarios a Velasco se suspenden cuando el ex marinero interpone una demanda en contra de García Márquez para ser reconocido oficialmente como coautor y poder recibir no sólo los

derechos de autor y de la venta de la edición en español sino también por la distribución de la obra en todo el mundo y sus respectivas traducciones.

El juicio se extiende por once años, al cabo de los cuales, el Tribunal Superior de Bogotá falla en contra de Velasco, otorgando a García Márquez la titularidad de los derechos patrimoniales y morales. En sus memorias, García Márquez dice que a partir de ese momento el dinero de los derechos de autor de este libro los dona a una fundación docente (*Vivir para contarla* 573). En su razonamiento, la sentencia niega el papel de transcriptor que el propio García Márquez había asumido originalmente y el fallo judicial establece que en el momento de las entrevistas Velasco no le dicta su historia a García Márquez, porque en ese caso “no hubiera requerido de un redactor sino de una mecanógrafa o una taquígrafa” (Gutiérrez 14A). Es decir, el juzgado considera que el testimonio de Velasco es apenas la materia prima de la historia. De acuerdo con la sentencia, es García Márquez, el periodista escritor, quien la modela, la organiza y la crea como obra literaria. Es así como el fallo judicial le da prioridad a la palabra escrita por sobre la palabra oral.

Velasco declara a la prensa que él sólo le había cedido los derechos a *El Espectador*, cuando el periódico publica el texto como reportaje, pero que nunca le da autorización a García Márquez para escribir un libro. “Mi interés no ha sido pelear con él, pues quedamos ligados como dos siameses por el ombligo”, dice Velasco (Gutiérrez 14A). Tanto Velasco como García Márquez quedan marcados por el famoso reportaje y se convierten ambos en náufragos en tierra firme. El gran desastre para Velasco es su salida deshonrosa de la marina. Y para García Márquez es el peligro de ser un elemento

incómodo a los ojos la dictadura de Rojas Pinilla, además del peligro de ser visto como otro explotador más. Es por eso que *El Espectador* lo envía a París, para que desde allá trabaje como corresponsal. La dictadura Rojas Pinilla, que también se ve desestabilizada por el reportaje de García Márquez, cae más tarde, en 1957.

A principios del año 2000, la historia del naufrago vuelve a tener un nuevo episodio, cuando la prensa publica que Velasco, a sus 65 años, está muriendo de cáncer. Convaleciente en una cama, el ex marinero cuenta a la prensa que García Márquez nunca más le contestó sus cartas. Sobre el reclamo jurídico, reconoce: “Nunca debí meterme en eso. Quiero que me perdone (García Márquez) por haberle hecho daño a su imagen pública y quiero perdonarlo por no haber pensado en estos años que yo existía” (Lozano). Este conflictivo final entre fuente y periodista, marca también un enfrentamiento de voces, la voz oral y la voz escrita.

Curiosamente, el final del texto de *Relato de un naufrago* muestra esa confluencia de las dos voces, que aparentan ser una sola:

“He contado mi historia en la televisión y a través de un programa de radio. Además, se la he contado a mis amigos (...) Algunas personas me dicen que esta historia es una invención fantástica. Yo les pregunto: Entonces, ¿qué hice durante mis diez días en el mar?” (88)

El narrador apela a la credulidad de los lectores. Este cierre retoma una preocupación de muchos textos periodísticos de García Márquez, el reto que siente porque sus narraciones sean creídas. Disfrazado con la voz del marinero, su estrategia, en este caso, es recordarle al lector que él, el narrador, es quien sabe y quien tiene el poder, ya que detenta la palabra. Es una operación en que pide a sus lectores que crean en la verdad del relato como un texto periodístico. El lector es retado a responder una pregunta cuya respuesta

está en poder del narrador. Este final de voces superpuestas muestra cómo en los textos periodísticos también subyacen una multiplicidad de voces y verdades.

Epílogo

En esta tesis se ha analizado el trabajo intelectual de tres periodistas escritores durante la primera parte del siglo XX y el proceso de cómo imbrican elementos periodísticos y literarios en sus textos, escritos o inspirados dentro del espacio de periódicos comerciales, que funcionan con una dinámica de producción donde hay influencias, intercambios, complicidades y tensiones, en una dialéctica entre lo individual y lo colectivo. Los casos estudiados permiten observar cómo los periodistas escritores Lima Barreto, José Marín Cañas y Gabriel García Márquez enmascaran la autoría de textos que escriben y publican en el *Correio da Manhã* de Brasil, *La Hora* de Costa Rica y *El Espectador* de Bogotá, respectivamente; presentándose a los lectores como intermediarios o borrando, encubriendo o negando su autoría, en un juego de velos, engaños, falsedades y/o medias verdades que tienen motivaciones tanto políticas como comerciales e ideológicas.

En el caso de Lima Barreto, hay una tensión temática entre la interioridad y la exterioridad. El objetivo de este periodista escritor es mostrar la importancia de conservar la memoria histórica de la ciudad (la interioridad) de Río de Janeiro y decir a sus lectores que la tradición y el pasado constituyen riquezas dignas de ser valoradas y preservadas, en momentos en que, dentro del proceso de modernización, la élite brasileña impulsa un proyecto de reforma urbana, social y cultural que supone un maquillaje superficial europeizante (una exterioridad) que amenaza con arrasar con el pasado y la tradición, al mismo tiempo que reprime prácticas de la cultura popular vernácula, negra y mestiza. La

novela de Lima Barreto, analizada en el primer capítulo, es una especie de periodismo de denuncia en el que se acusa a la élite política de montar un falso escenario donde se muestra a una ciudad de Río de Janeiro moderna, homogénea, limpia y europea, cuando más bien, detrás de esa exterioridad lo que subyace es un interior con una ciudad partida donde impera un sistema de valores racistas, excluyentes y opresivos. La obra de Lima Barreto, construida desde un espacio físico y simbólico marginal de la Favela de las Letras, adentro de la Ciudad Letrada, es una reivindicación de la mezcla y el mestizaje, tanto en la temática que aborda como por la forma textual en que constantemente hibrida géneros.

En el segundo capítulo sobre Marín Cañas se ha estudiado una imbricación de verdades superpuestas e inestables, cuya motivación tiene fines ideológicos y comerciales. Atrayendo, seduciendo y, al mismo tiempo, engañando a los lectores de su periódico, este periodista escritor –a través de un proceso de (re)corte, (re)lectura y (re)apropiación de cables de noticias y fotografías– (re)presenta los pormenores de un conflicto armado al escribir el diario de un soldado anónimo de la guerra del Chaco a quien hace pasar, ante los lectores, como una persona de la vida real, cuando más bien, es un personaje inventado. La superposición de verdades referenciales fácticas con ficcionales (un diario dentro de otro diario), tiene motivaciones ideológicas, ya que Marín Cañas pretende despertar en sus lectores sensaciones de repudio contra la guerra. Además, traduce un fenómeno cultural en negocio, ya que gracias al interés por la lectura dispara las ventas de ejemplares de su periódico.

Como en Marín Cañas, en García Márquez se nota también esa intersección de motivaciones ideológicas y comerciales. En el tercer capítulo de esta tesis se han analizado las tensiones entre la dimensión de lo individual y lo colectivo mostrando cómo los filtros editoriales dentro de los periódicos operan –con una condición elástica– como muelles, aplicando su fuerza de control con mayor o menor medida dependiendo de cada texto y del contexto social, económico y político. En ese capítulo se ha estudiado la figura retórica de la hipérbole en textos de la primera mitad de la década de 1950. Con la hipérbole, García Márquez entra en un juego de intenciones e intensiones, ya que el periodista escritor muestra una voluntad o una intencionalidad por intensificar y sobrepasar límites, abriendo una brecha en el significado entre lo que dice (lo lingüístico) y lo que en realidad es (lo extralingüístico).

La hipérbole garciamarquiana funciona como un resorte, no sólo para expandir la propiedades de un objeto, una persona o una circunstancia, sino también para reducir las y comprimirlas exponencialmente. Es decir, la hipérbole implica “más” intención e intensidad, lo que constituye una afrenta a las reglas del periodismo comercial, que con sus normas y manuales de estilo, aspira pretendidamente a una objetividad y un lenguaje llano, buscando aparentar “menos” intención e intensidad. En el tercer capítulo también se ha estudiado cómo en el texto *Relato de un naufrago* García Márquez dosifica su uso de la hipérbole para que sus exageraciones, en una transacción con sus lectores, sean creídas como un discurso periodístico y no como una novela, haciendo una relectura, una revisión y, al mismo tiempo, una subversión de la historia oficial.

Tanto en Lima Barreto, como en Marín Cañas y García Márquez se observa un deseo por participar en el debate intelectual de ideas, procesos y situaciones sociales de sus respectivos países. Pero debido a las reglas éticas y de escritura del esquema informativo en medio del cual trabajan, ellos tienen que filtrar sus opiniones de una forma subterránea, encubierta o solapada. Es así como el carácter fáctico y referencial de esos textos periodísticos funciona como una máscara para encubrir sus opiniones y comentarios. Al mismo tiempo, en un fenómeno de vía contraria, aprovechan también el carácter ficcional de sus novelas como vehículos donde hacen circular información referencial periodística. En este proceso, hay un constante dialogismo, una permanente hibridación y una mezcla de discursos. En los tres casos se notan estrategias como el tropo del manuscrito encontrado o la historia que se atribuye a un testimonio aportado por alguien más, cuando más bien, el autor es el propio periodista escritor.

Si en el siglo XIX los escritores latinoamericanos ayudan a fundar tanto literaturas como Estados nacionales, en el siglo XX su relación con el poder es diferente. Su desplazamiento del timón administrativo del Estado los lleva a ejercer, en muchos casos, un papel de oposición. En esta tesis se han analizado casos específicos en los que periodistas escritores desempeñan diversos tipos de oposición frente al poder, por ejemplo, con respecto a un proyecto arquitectónico, social y cultural emprendido por la élite (Lima Barreto), a los conflictos bélicos (Marín Cañas) o a una dictadura militar (García Márquez). En un momento en que la prensa latinoamericana pretendidamente asume valores y prácticas parecidas a las de la prensa comercial estadounidense, donde se da un énfasis a lo privado por encima de lo público (por ejemplo, al pretender su

independencia de los partidos políticos, al depender más de las ventas de anuncios y ejemplares y otorgar importancia a temas y personajes privados), los casos analizados muestran un fenómeno en el que los periodistas escritores se resisten a abandonar los temas públicos y políticos y a opinar sobre ellos, incluyendo (disfrazando) su voz crítica bajo la apariencia de los datos fácticos periodísticos, configurando su trabajo escriturario como una especie de servicio público a sus lectores.

Un tema que recorre los tres capítulos sobre los escritores analizados en esta tesis es el de la verosimilitud. Aquí entran en operación conceptos como la mentira, la falsificación, lo inverificable vs. la verdad, y lo verificable. Estos conceptos se han estudiado con relación a otros como la referencialidad y la no referencialidad, así como el ir más allá de la veracidad cuando se analiza (con Villoro) la coherencia: “¿Cómo dar coherencia a los hechos absurdos de la realidad?”. La verosimilitud no es sólo una cuestión de referencia a una extratextualidad o a la coherencia textual sino también al juego de poderes que recorre todo discurso. Más allá del hecho de que estos tres autores trabajen en el periodismo y ensayen la ficción, y traslapen estos dos registros, un punto trascendental de coincidencia tiene que ver con los poderes que sustentan sus mundos. El dispositivo de la verosimilitud se puede entender aquí de una manera post-todoroviana. En los tres autores estudiados se filtran los poderes tanto en la escritura periodística como en la literaria.

En su libro *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov explica que lo fantástico se produce por una ambivalencia, una duda que se filtra entre los principios de verosimilitud:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (18).

Explica también Todorov que esa duda o vacilación puede ser descodificada al darse cuenta el lector que se trata de un sueño (vuelta al principio naturalista, i.e., de las leyes de la naturaleza), una alegoría o una metáfora (recursos poéticos que añaden una dimensión imaginaria al principio naturalista que “subyace”) o que se trata de un mundo sobrenatural. En el caso de García Márquez, la hipérbole es un recurso poético que maneja el escritor pero que no remite necesariamente ni a un principio naturalista ni a uno sobrenatural. Más bien, en muchos casos la hipérbole remite a otro poder, a menudo un poder político, justamente como en *Relato de un naufrago*, *Los funerales de la Mamá Grande* o *El otoño del patriarca*. En todo caso, aquí no se descarta que haya “realismo mágico” en la obra de García Márquez sino que lo que se quiere resaltar es que el poder político o el poder social también juegan un papel importante en el tipo de efecto de verosimilitud que se encuentra en la obra garciamarquiana.

Una variante de este caso se da cuando en el capítulo tercero se trata la desfamiliarización que genera “miedo” así como “desconcierto, turbación y asombro” y

que se descodifica en relación a una crítica al gobierno. Detrás de la reflexión todoroviana hay unos supuestos respecto al tipo de sociedad en que se vive y el lugar que tienen las explicaciones del mundo. Para Todorov, lo fantástico se da en ese período en que mueren los dioses (el siglo XVIII, con la Ilustración) y el surgimiento del psicoanálisis (fines del siglo XIX), cuando las figuras sobrenaturales dejan de “vivir” en el mundo de la “evidencia” y pasan a una “videncia” interna, y que pueden ser trabajadas (y reglamentadas) por el psicoanálisis.

Hay en los tres autores analizados en esta tesis tipos de verosimilitud que atraen y tiene una receptividad lectora. En el caso de Lima Barreto es el reto y la burla a la élite letrada y gobernante; en Marín Cañas, es un conflicto bélico (la guerra del Chaco) y el alto costo humano, económico y moral que la sociedad latinoamericana debe pagar por él. Marín Cañas también aprovecha el antecedente de *Sin novedad en el frente* así como otras obras antibelicistas, ya que como el propio Todorov apunta, un aspecto importante de la verosimilitud es que se puede dar por efecto intertextual. En García Márquez, es la resistencia frente a un régimen político corrupto. Es decir, los poderes en juego son las élites, la modernización (desigual), dictaduras y imperialismo, entre otros. Estos mismos poderes son los que pueden generar procesos de verosimilización.

En su vaivén o zigzaguo entre discursos, los periodistas escritores realizan un constante “bastardeo” y se configuran a sí mismos como un tipo “bastardo”, en lo que Barthes denomina la figura del *écrivain-écrivain*. Este “bastardeo” es construido dentro de una dinámica de producción periódica o serial, donde los periodistas escritores operan como los escribas de un archivo. Los periódicos son entonces un registro diario donde se

construyen, se comentan y se depositan versiones de verdades sobre el mundo. En Lima Barreto, Marín Cañas y García Márquez, esas características seriales y archivísticas, se aprecian en obras que son publicadas por entregas (*O Subterrâneo do Morro do Castelo*, *El infierno verde* y *Relato de un naufrago*), en lo que constituye una nueva versión del folletín decimonónico, enriquecido por y con elementos estéticos y tecnológicos del siglo XX, como fotografías, cables de noticias, influencias del lenguaje cinematográfico y el uso de una temporalidad del presente.

Bibliografía

A Companion to Magical Realism. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Tamesis, 2005.

Print. Colección Támesis 220.

Abello Banfi, Jaime. Entrevista personal. 9 feb. 2011.

Abreu, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro:

Iplanrio, J. Zahar Editor, 1987. Print.

Acevedo, Ramón L. *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982. Print. Colección Mente y Palabra.

Agüero Wagner, Luis. *La Standard Oil Company y la guerra del Chaco: Papel del petróleo en la última guerra de Sudamérica*. Asunción: F17, 2007. Print.

Altamirano, Carlos, y Jorge Myers, eds. *Historia de los intelectuales en América Latina*. II. Buenos Aires: Katz, 2008. Print. Conocimiento (Katz Editores) 3042.

Alvarado Gutiérrez, Rosalía. «José Marín Cañas en la novela realista costarricense». 1957 : n. pag. Print.

Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1992. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London, New York: Verso, 1991. Print.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. vol. 2. México: Fondo de Cultura económica, 1961. Print. Breviarios del Fondo de Cultura Económica 89, 156.

- Anuario de la prensa argentina*. Buenos Aires: Imprenta de P.E. Coni e hijos, 1897. Print.
- Arana, Oswaldo. «El hombre en la novela de la guerra del Chaco». *Journal of Inter-American Studies* jul. 1964 : 347-65. Print.
- Arciniegas, Germán. *América: 500 años de un nombre: vida y época de Amérigo Vespucci*. 3. ed. Bogotá: Villegas Editores, 2002. Print. Villegas historia.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Antonio López Eire. Ediciones Akal, 2002. Print.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes*. Ed. David Viñas. Buenos Aires: Losada, 1998. Print.
- Bahia, Juarez. *Jornal: história e técnica*. 4a. ed., rev. e aum. São Paulo: Editora Atica, 1990. Print. Básica universitária.
- Bakhtin, Mijail Mijailovich. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Editorial Taurus, 1989. Print.
- Bakhtin, Mikhail. «Discourse in the Novel». *Literary Theory, an Anthology*. Malden, Mass.; Oxford: Blackwell, 1998. 32-44. Print.
- Bampiniōtēs, Geōrgios. *Lexiko tēs neas Hellēnikēs glōssas: me scholia gia tē sōstē chrēsē tōn lexeōn: hermeneutiko, etymologiko, orthographiko, synōnymōn-antithetōn, kyriōn onomatōn, epistēmonikōn horōn, akrōnymiōn*. 2. ekd. Athēna: Kentro Lexikologias, 2002. Print.
- Barbosa, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto*. 3. ed. definitiva. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1964. Print. Coleção Vera Cruz v. 79.
- . «Prefácio». *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 15-20. Print.

---. «Prólogo». *Lima Barreto, Dos novelas: Recuerdos del escribiente Isaías Caminha –*

El triste fin de Policarpo Quaresma. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. XX.

Print.

Barchino Pérez, Matías. «Relato de un naufragio de García Márquez y la primera

narrativa hispanoamericana». *Quinientos años de soledad: actas del Congreso*

Gabriel García Márquez: celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de

diciembre de 1992. Zaragoza: Universidad de Zaragoza; Banco Zaragozano,

1997. 385-394. Print. Anexos de Tropelías. Colección Trópica; Serie Actas 3.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Print.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trad. Jonathan

Mayne. New York: Da Capo Press, 1986. Print. Da Capo Paperback.

Bauman, Zygmunt. *Legislators and Interpreters: on Modernity, Post-Modernity, and*

Intellectuals. Cambridge; Oxford: Polity Press in association with B. Blackwell,

1987. Print.

Benchimol, Jaime L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da*

cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria

Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação

e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990. Print. Biblioteca Carioca 11.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*.

London: Verso, 1983. Print.

- . «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. 15-57. Print. Ensayistas 91.
- . *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. 3ra ed. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001. Print.
- . *Selected Writings*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1996. Print.
- Bergson, Henri. *Laughter an Essay on the Meaning of the Comic*. New York: Macmillan, 1911. Print.
- Bermúdez, Manuel. «Página flotante: José Marín Cañas». *La Nación* 4 jul. 2004 : n. pag. Print.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge, Masschusetts: Harvard University Press, 1990. Print.
- Bhabha, Homi. «Introduction: Narrating the Nation». *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990. Print.
- Bianchini, Melba. «El infierno verde de José Marín Cañas: relato tradicional con algunos rasgos del discurso narrativo moderno». 1977 : n. pag. Print.
- Bielsa, Esperança. *The Latin American Urban Crónica: Between Literature and Mass Culture*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006. Print.
- Bilac, Olavo. *Bilac, o jornalista*. vol. 2. 3 vols. São Paulo, Campinas: EDUSP: Imprensa Oficial; Editora Unicamp, 2002. Print.
- . «Crônica». *Gazeta de Notícias* 18 nov. 1900 : n. pag. Print.
- Billon, Yves, y Mauricio Martínez-Cavard. *Gabriel García Márquez: la escritura embrujada*. Fuentetaja, 2005. Film.

- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Print.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1977. Print. Cambridge Studies in Social Anthropology 16.
- . *Sociology in question*. London: Sage, 1993. Print.
- . *The Logic of Practice*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990. Print.
- Buarque de Holanda, Aurélio Ferreira. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5a ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009. Print.
- Buarque de Holanda, Sérgio. *Historia y literatura: Antología*. Ed. José Ortiz Monasterio. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print.
- Bunge, Alejandro E. *Una nueva Argentina*. Buenos Aires: G. Kraft Ltda., 1940. Print.
- Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham, MD: University Press of America, 1998. Print.
- Carbajal, Brent J. *Historia ficticia y ficción histórica: Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996. Print. Pliegos de ensayo 111.
- Carmona, Michel. *Haussmann: His Life and Times, and the Making of Modern Paris*. Trad. Patrick Camiller. Chicago: I.R. Dee, 2002. Print.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Print.

- . «Literatura y conciencia política en América Latina». *Cuba, una revolución en marcha*. Ed. Francisco Fernández-Santos & José Martínez. París: Ediciones Ruedo Ibérico, 1967. 277-284. Print.
- Casal, Julián del. *Crónicas habaneras*. Santa Clara: Dirección de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1963. Print. Nuevo plan de publicaciones 45.
- Centeno Maldonado, Daniel. *Periodismo a ras del boom: otra pasión latinoamericana de narrar*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, 2007. Print.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Trad. Alejandro Pescador. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000. Print.
- Chiampi, Irleamar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1983. Print. Colección Estudios.
- Chillón, Lluís Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Castelló de la Plana, València: Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Univesitat Jaume I, Universitat de València, 1999. Print. Aldea global 5.
- Claridge, Claudia. *Hyperbole in English: A Corpus-Based Study of Exaggeration*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. Print. Studies in English Language.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Print.

- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions - Volume II*. London: Rest Fenner, 1817.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991. Print.
- Correia do Souto, José. *Dicionário da literatura portuguesa*. S.l: S.n, 1977. Print.
- Cortés, Carlos. «Marín Cañas y la guerra del siglo». *La Nación* 9 sep. 2007 : 1. Print.
- Costa, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Print.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin, 1999. Print.
- Dalla Corte, Gabriela. *La Guerra del Chaco: ciudadanía, estado y nación en el siglo XX: la crónica fotográfica de Carlos de Sanctis*. Rosario; Barcelona: Prohistoria Ediciones, Taller de Estudios e Investigaciones Andino-Amazónicas (TEIAA), 2010. Print. Colección Historia Argentina 7.
- Darío, Rubén. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938. Print.
- . *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Print.
- . *Prosas profanas*. 2a ed. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1984. Print.
- Davis, Lennard J. *Factual Fictions: the Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Print.

- Dealtry, Giovanna Ferreira. «Lima Barreto - Os subterrâneos de uma nação». *Revista Escrita* 4 (1999): 51-68. Print.
- Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Print. Alianza diccionarios.
- Dorfman, Ariel. «Someone Writes to the Future». *Transition* 52 (1991): 18-34. *JSTOR*. Web. 10 dic. 2012.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1974. Print.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory*. 2nd ed. Oxford, U.K.; Cambridge, Mass: Blackwell, 1996. Print.
- «Editorial La Hora de Hoy». *La Hora* 13 mar. 1933 : 1. Print.
- «El infierno verde». *La Hora* 7 ene. 1935 : n. pag. Print.
- «El infierno verde en el siglo XX». *La Hora* 3 ene. 1935 : 1. Print.
- «“El infierno verde”, obra de José Marín Cañas». *La hora* 21 mar. 1935 : 1. Print.
- Essentials of the Theory of Fiction*. 3rd ed. Durham: Duke University Press, 2005. Print.
- Eyerman, Ron. *Between Culture and Politics: Intellectuals in Modern Society*. Cambridge, U.K.: Polity Press, 1994. Print.
- Farcau, Bruce W. *The Chaco War: Bolivia and Paraguay, 1932-1935*. Westport, Conn: Praeger, 1996. Print.
- «Film record - AFI Catalog (Storm Over the Andes)». Web. 2 feb. 2012.
- Flores Sierra, Carlos. *García Márquez, Grupo de Barranquilla, Grupo de Cartagena: fábula y enigma*. Bogotá: Ediciones Luna Hiena, 1989. Print.

- Fogelquist, Donald F. «Paraguayan Literature of the Chaco War». *The Modern Language Journal* dic. 1949 : 603-613. Print.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Print.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1977. Print.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Print.
- Fuenmayor, Alfonso. *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones, División de Publicaciones, 1981. Print. Colecciones regionales 3.
- Fuentes, Carlos, y Gabriel García Márquez. «Para darle nombre a América». *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. XV-XXIII. Print.
- Fuguet, Alberto, y Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. Print. Literatura Mondadori 55.
- Gagliardone, César R. *La cirugía de guerra en la campaña del Chaco Boreal*. Asunción: El Arte, 1956. Print.
- Gallagher, Catherine. «The Rise of Fictionality». *The Novel*. Volume 1. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 2006. 336-363. Print.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. Print.
- . *Crónicas y reportajes*. 3. ed. Bogotá: Oveja Negra, 1978. Print.

- . *De Europa y América (1955-1960)*. Madrid: Mondadori España, 1992. Print. Obra periodística vol. 3.
- . *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1994. Print.
- . «El mejor oficio del mundo». 7 oct. 1996.
- . *Entre cachacos*. Barcelona: Bruguera, 1982. Print. Obra periodística 2.
- . *García Márquez habla de García Márquez*. Ed. Alfonso Rentería Mantilla. Bogotá: Rentería, 1979. Print.
- . *Isabel viendo llover en Macondo*. Buenos Aires: Editorial Estuario, 1967. Print. Colección Narradores latinoamericanos. Serie El perseguidor.
- . *La hojarasca*. Bogotá: Ediciones S.L.B, 1955. Print.
- . *La mala hora*. México: Ediciones Era, 1966. Print.
- . *Los funerales de la Mamá Grande*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1962. Print. Ficción, Universidad Veracruzana 34.
- . *Notas de prensa, 1980-1984*. Madrid: Mondadori, 1991. Print.
- . «Prólogo». *La muerte en la calle*. Bogotá: Santillana, 1994. 11-13. Print. Alfaguara hispánica.
- . *Relato de un naufrago: que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*. Barcelona: Tusquets Editor, 1970. Print. Cuadernos marginales 8.
- . *Textos costeños*. Ed. Jacques Gilard. Madrid: Mondadori España, 1991. Print. Obra periodística vol. 1.

---. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002. Print. Literatura Mondadori 192.

García Usta, Jorge. *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios*. Bogotá:

Editorial Planeta Colombiana, 2007. Print. Tres Mundos.

Godoy, Sila, y Luis Szarán. *Mangoré: vida y obra de Agustín Barrios*. Asunción:

Editorial Don Bosco, Editorial Ñanduti, 1994. Print.

Gomes, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*.

2a. edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. Print.

Gomis, Lorenzo. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

Print.

---. *Teoría del periodismo: cómo se forma el presente*. Barcelona: Ediciones Paidós,

1991. Print.

González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*.

Cambridge, England; New York: Cambridge University Press, 1993. Print.

Cambridge Studies in Latin American and Iberian Literature 8.

---. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983. Print.

Ensayos.

---. «Periodismo y novela en Hispanoamérica: la ley del disimulo en Amalia de José

Mármol y Tomochic de Heriberto Frías». *Revista Iberoamericana* 72.214 (2006):

227-242.

---. «Periodismo y novela en Hispanoamérica: la ley del disimulo en Amalia de José

Mármol y Tomochic de Heriberto Frías». *Revista Iberoamericana* mar. 2006 :

227-42. Print.

- . «The Ends of the Text: Journalism in the Fiction of Gabriel García Márquez».
- Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*. Ed. Julio Ortega. Austin: University of Texas Press, 1988. 61-73. Print.
- González de Gambier, Emma. *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002. Print.
- González Echevarría, Roberto. «Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive». *MLN* 99.2 (1984): 358-380. *JSTOR*. Web. 12 dic. 2012.
- González Prada, Manuel. *Horas de lucha*. Callao: Tip. «Lux», 1924. Print.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Pub. Co, 1978. Print.
- Gossman, Lionel. *Between History and Literature*. Harvard University Press, 1990. Print.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Trad. Ana María Palos. VI. Puebla, México: Era, BUAP, 1999. Print.
- Grijelmo, Alex. *El estilo del periodista*. Madrid: Santillana, 1997. Print.
- Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ed. revisada y ampliada. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. Print. Colección Argumentos 335.
- Guibert, Rita. *Siete voces*. México: Organización Editorial Novaro, 1974. Print.
- Guillén, Claudio. «Algunas literariedades de Cien años de soledad». *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara; Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. Print.
- Gutiérrez, John. «Gabo ganó pleito por el Relato de un naufrago». *El Tiempo* 7 feb. 1994 : 14A. Print.

- Hagedorn, Dan. *Aircraft of the Chaco War*. Atglen, PA: Schiffer Pub, 1997. Print.
Schiffer Military/Aviation History.
- Hahn, Nick. *Chaco Cossacks: Russian Involvement in the Chaco War of 1932*. 1993.
Fellows paper--Weatherhead Center for International Affairs, Harvard University.
Cambridge, Mass.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. Print. Colección
Perspectivas.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedri. *Miscellaneous Writings of G.W.F. Hegel*. Ed. Jon Stewart.
Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2002. Print.
- Henriquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires;
Madrid: BABEL, 1928. Print. BABEL (Biblioteca argentina de buenas ediciones
literarias).
- Historia de Iberoamérica*. vol. 3. 3 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Ejecución de
Programas del Quinto Centenario; Cátedra, 1987. Print. Historia.
- IAPA, Technical Center. *Manual de estilo. En la primera página*. New York: Hobbs,
Dorman, 1965. Print.
- Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia et al. *Dicionário Houaiss da língua
portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Print.
- Ireland, Gordon. *Boundaries, Possessions, and Conflicts in South America*. Cambridge,
Mass: Harvard University Press, 1938. Print.

- Jaguaribe, Beatriz. «Cities without Maps: Favelas and the Aesthetics of Realism». *Urban Imaginaries: Locating the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. 100-20. Print.
- Jones, Willis Knapp. «Literature of the Chaco War». *Hispania* feb. 1938 : 33-46. Print.
- Juan Manuel. *Libro del conde Lucanor*. Madrid: Castalia, 1987. Print. Castalia didáctica 17.
- Kessel, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelo: mistério e história nos subterrâneos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Print.
- «La novela de la guerra chaqueña». *Sur* 1938 : 58-66. Print.
- Lefebvre, Henri. «La producción del espacio». *Papers: Revista de Sociologia* 1974 : 219-229. Print.
- Leitão, Luiz Ricardo. *Lima Barreto, o rebelde imprescindível*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2006. Print. Viva o povo brasileiro: recortes, perfis.
- Leñero, Vicente, y Carlos Marín. *Manual de periodismo*. México: Grijalbo, 1986. Print.
- Lespada, Gustavo. *Esa promiscua escritura: estudios sobre literatura latinoamericana*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2002. Print.
- «Libros y revistas». *La Vanguardia* 7 nov. 1935 : 4. Print.
- Lima Barreto. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2011. Print.
- . *Coisas do reino do Jambon*. vol. 8. 17 vols. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print. Obras.
- . *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Print.
- . *Diário íntimo*. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print. Obras completas 14.

- . *Dos novelas: Recuerdos del escribiente Isaías Caminha; El triste fin de Policarpo Quaresma*. Trad. Haydée M Jofré Barroso. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Print. Biblioteca Ayacucho 49.
- . *Impressões de leitura*. vol. 13. 17 vols. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print. Obras.
- . *Lima Barreto*. Ed. Beatriz Resende. São Paulo: Global, 2005. Print.
- . *Marginália, artigos e crônicas*. vol. 12. 17 vols. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print. Obras.
- . «O destino da literatura». *Um longo sonho do futuro: Diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. 384-95. Print.
- . *O subterrâneo do Morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. 2a ed. Rio de Janeiro, Brazil: Dantes Livraria Editora, 1997. Print.
- . *Obras. Recordações do escrívão Isaías Caminha*. vol. 1. 17 vols. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print.
- . *Os Bruzundangas: sátira*. vol. 7. 17 vols. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print. Obras.
- . «Os nossos jornais». *Lima Barreto*. Ed. Beatriz Resende. São Paulo: Global, 2005. Print.
- . *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira & Cta, 1909. Print.
- . «Recordações do escrívão Isaías Caminha». *Floreal: Publicação bi-mensal de critica e litteratura* 1907 : 20-27. Print.

- . *Recuerdos del escribano Isaías Caminha*. Trad. Javier. Díaz Noci. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitarapen Zerbitzua, 2007. Print.
- . *Toda crônica: 1890-1919*. Ed. Beatriz Resende & Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2004. Print.
- . *Vida urbana; artigos e crônicas*. vol. 11. 17 vols. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1956. Print. Obras.
- Lima Barreto, Afonso. *Recordações do escrивão Isaías Caminha*. Lisboa: A.M. Teixeira & Cta, 1909. Print.
- Llacer Lorca, Eusebio V. «Historia novelada o novela histórica: El general Bolívar en el laberinto de García Márquez». *Revista Hispánica Moderna* 54.2 (2001): 427-436. JSTOR. Web. 10 dic. 2012.
- Lozano, Pilar. «El naufrago le pide perdón a Gabo». *El País* 4 feb. 2000 : n. pag. Print.
- Lukács, György. «¿Reportaje o configuración?: Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt». *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* 28 (2002): 205-221. Print.
- Machado, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. 8a. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. Print.
- Mahieux, Viviane. *Urban Chroniclers in Modern Latin America: the Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: University of Texas Press, 2011. Print. Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture.

Mainar, Rafael. *El arte del periodista*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005. Print.

Colección Imago mundi 79.

Marín Cañas, José. *Coto: (la guerra del 21 con Panamá)*. 2. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1976. Print.

---. *El infierno verde*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935. Print.

---. *Los bigardos del ron*. San José: Editorial Costa Rica, 1978. Print.

---. *Pedro Arnáez*. San José: Editorial Costa Rica, 1984. Print.

---. *Realidad e imaginación: artículos, ensayos, prólogos, conferencias*. San José, Costa Rica: Editorial Hombre y Sociedad, 1974. Print.

---. *Tú, la imposible*. 2a ed. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1990. Print. Colección Vieja y nueva narrativa costarricense no. 1.

---. *Valses nobles y sentimentales*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1981. Print.

Marinas, José Miguel. «Simmel y la cultura del consumo». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 2000 : 183-218. Print.

Martí, José. *Versos libres*. La Habana: La Verónica, Imprenta de M. Altolaguirre, 1939. Print. Colección «El ciervo herido».

Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez, una vida*. México; Bogotá: Debate, 2009. Print.

---. «The Novel of a Continent: Latin America». *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 632-666. Print.

Martínez Albertos, José Luis. *Curso general de redacción periodística: periodismo en prensa, radio, televisión*. Barcelona: Editorial Mitre, 1983. Print.

- Martínez, Tomás Eloy. «Defensa de la utopía». 11 mar. 1996 : n. pag. Print.
- . «Ficción historia, periodismo: límites y márgenes». *Revista Digital Telar - Universidad de Tucumán* 2004 : 37-54. Print.
- Mattos, Rómulo Costa. «As favelas na obra de Lima Barreto». *Urbana* 2.2 (2007): 1-28. Print. Dossiê: Cidade, Imagen, História e Interdisciplinariedade.
- Meade, Teresa A. *Civilizing Rio: Reform and Resistance in a Brazilian City, 1889-1930*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997. Print.
- Medeiros, Gutemberg. «Lima Barreto em 100 anos de jornalismo e literatura». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009): S.P. Print.
- Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Print.
- Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 1. Madrid: Cátedra, 1987. 57-116. Print.
- Miguel, Raimundo de. *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Madrid: Visor Libros, 2000. Print.
- Milestone, Lewis. *All Quiet on the Western Front*. Universal Pictures Corp., 1930. Film.
- Millar, Michael. «Fiction and Order: Narrative Strategies in José Marín Cañas's "Pedro Arnáez"». *Confluencia* 20.2 (2005): 133-141.
- Molina, Carolina. *Gabriel García Márquez: crónica y novela*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2006. Print.
- Molina Mena, Esaú. «El infierno verde. Obra de José Marín Cañas.» 1971 : n. pag. Print.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 3a ed. Madrid: Gredos, 2007. Print.

- Mudrovic, María Eugenia. «Nombres en litigio: Velasco vs. García Márquez». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005): 161-170. Print.
- Müller-Bergh, Klaus. «“Relato de un naufrago”: Gabriel García Márquez’s Tale of Shipwreck and Survival at Sea». *Books Abroad* 47.3 (1973): 460-466. *JSTOR*. Web. 13 dic. 2012.
- Nolasco-Freire, Zélia. *Lima Barreto, imagem e linguagem*. São Paulo, SP: Annablume, 2005. Print. Selo Universidade 326.
- O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1985. Print. Uma cidade em questão 2.
- O’Neill, Terry, ed. *Readings on All Quiet on the Western Front*. San Diego, CA: Greenhaven, Press, 1999. Print. The Greenhaven Press Literary Companion to World Literature.
- De Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*. New York: Las Americas Pub. Co, 1961. Print.
- Ortiz Mayans, Antonio. *Gran Diccionario Castellano-Guaraní, Guaraní-Castellano*. Paraguay: EUDEPA, 1997. Print.
- Padilla, Nelson Fredy. Entrevista personal. 1 feb. 2011.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983. Print. Biblioteca románica hispánica. II, Estudios y ensayos 333.
- Paz Soldán, Edmundo. «Interview with Hayden White». *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies* 1995 : 3-7. Print.

- Pego, Aurelio. «Review». *Revista Hispánica Moderna* 1 jul. 1936 : 320-321. Print.
- Peixoto, Castro. «Os progressos da favella e a derrubada das nossas matas». *Correio da Manhã* 14 nov. 1922 : 2. Print.
- Pérez Brignoli, Héctor. *La población de Costa Rica, 1750-2000: una historia experimental*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2010. Print. Colección Historia de Costa Rica.
- Pérez Martínez, Héctor. «El infierno verde y la crítica». *Repertorio Americano* 6 feb. 1936 : 40. Print.
- Pérez Miguel, Rafael. «La huida imposible: “Rota la ternura”, José Marín Cañas». *Revista Letras de la Universidad Nacional de Costa Rica* 1.32 (2000): 5-16. Print.
- Porcelli, Luis A. *Argentina y la guerra por el Chaco Boreal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991. Print. Biblioteca Política Argentina 304.
- Porzecanski, Teresa. «Breves reflexiones en torno a la divergencia: periodismo y literatura a fines del siglo XX». *Periodismo y literatura*. Amsterdam; Atlanta, Ga: Rodopi, 1997. Print. Foro Hispánico 12.
- Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. *Pereira Passos, vida e obra*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urganismo, Instituto Pereira Passos, Diretoria de Informações Geográficas, 2006. Print. Rio Estudos 221.
- «Presidentes de Bolivia y Paraguay sellan histórico acuerdo limítrofe». *Agence France Presse -- Spanish* 28 abr. 2009 : 597 palabras. Print.

- Quesada Avendaño, Florencia. *La modernización entre cafetales: San José, Costa Rica, 1880-1930*. Helsinki: University of Helsinki, 2007. Publicaciones del Instituto Renvall.
- Quesada Soto, Álvaro. «Experimentación discursiva e hibridación genérica en El infierno verde». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* jun. 1998 : 7-22. Print.
- . «Narrativa de la crisis y crisis de la narrativa». *Avances de investigación* 8.8 (1996): 5-37. Print. Avances de investigación del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas, Universidad de Costa Rica.
- Rabassa, Gregory. «García Márquez's New Book: Literature or Journalism?» *World Literature Today* 56.1 (1982): 48-51. *JSTOR*. Web. 10 dic. 2012.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984. Print.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Print. Colección Tierra Firme.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 11a ed. Madrid: Imprenta de don Manuel Rivadaneira, 1869. Print.
- . *Diccionario de la lengua española*. 22. ed. Madrid: Real Academia Española, 2001. Print.
- Rego, Costa. «A necessidade de morar». *Correio da Manhã* 20 mar. 1920 : 2. Print.

- Remarque, Erich Maria. *All Quiet on the Western Front*. Boston: Little, Brown and Company, 1929. Print.
- Resende, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro; Campinas: Editora UFRJ; Editora da Unicamp, 1993. Print.
- Rio literário: um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. Print.
- Río Reynaga, Julio del. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. México, D.F.: Editorial Trillas, 1994. Print.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. 2. ed. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967. Print.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1999. Print. Clásicos del pensamiento hispanoamericano.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992. Print. Colección Ensayo.
- Ruge, Willi. «Krieg in der grünen Holle». *Berliner Illustrierte Zeitung* 22 nov. 1934 : 8-11. Print.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Print.
- Salaverría, José María. «Los bajos fondos de la literatura». *ABC* 6 nov. 1935 : 4. Print.
- Salgar, José. Entrevista personal. 28 ene. 2011.
- Samper, Daniel. *A mí que me esculquen*. Bogotá: Editorial Pluma, 1980. Print.

- Sánchez, Luis Alberto. *América: novela sin novelistas*. Lima: Editorial Librería Peruana, 1933. Print.
- Sánchez Mora, Alexander. «El Infierno Verde: las estrategias publicitarias de un folletín». *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 2003 : 11-15. Print.
- Sánchez Santos, Mariano. *Obras dramáticas originales*. México: Talleres de Imprenta y Estereotipía de E. Rivera, 1903. Print. Teatro mexicano.
- Santiago, Silviano. «Uma ferroada no peito do pé». *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 163-81. Print.
- Dos Santos, J. «Crónica literaria. Lima Barreto: Recordações do escrivão Isaías Caminha». *Lima Barreto: Prosa Seleta*. Ed. Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. 28-29. Print.
- Santucci, Jane. *Cidade rebelde: as revoltas populares no Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. Print.
- Schudson, Michael. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books, 1978. Print.
- Schwarcz, Lília Moritz. «Introdução - Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República». *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 15-54. Print.
- Seiferheld, Alfredo M. *La guerra del Chaco*. Asunción: ServiLibro; ABC Color, 2007. Print. Colección Imaginación y memorias del Paraguay 5.

- Seminario, de Lenguaje en Periodismo Escrito. *Lenguaje en periodismo escrito*. Madrid: Fundación Juan March, 1977. Print. Serie Universitaria 37.
- Sender, Ramón José. *Imán*. Barcelona: Crítica, 2006. Print. Clásicos y modernos 13.
- Sevcenko, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Print. Coleção Tudo é história 89.
- . *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Print.
- Sims, Robert L. «García Márquez's Non-Fiction Works». *Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. New York: Cambridge University Press, 2010. 144-158. Print.
- Siskind, Mariano. «Magical Realism». *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Ed. Ato Quayson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Print.
- Stavans, Ilan. «Gabo in Decline». *Transition* 62 (1993): 58-78. JSTOR. Web. 10 dic. 2012.
- «Sucesos del día». *La hora* 13 mar. 1933 : 1. Print.
- Taller, de Guión de Gabriel García Márquez, y Internacional de Cine y TV Escuela. *La bendita manía de contar*. Madrid; Santiago de los Baños, Cuba: Ollero & Ramos Editores; Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1998. Print. Taller de cine.
- Taunay, Alfredo d'Escragno. *O encilhamento; scenas contemporaneas da bolsa em 1890, 1891 e 1892*. Rio de Janeiro: D. de Magalhães, 1894. Print.

- The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. New York: Cambridge University Press, 2010. Print. Cambridge Companions to Literature.
- Tims, Hilton. *Erich Maria Remarque: The Last Romantic*. London: Constable, 2003. Print.
- Tinoco, Luis Demetrio. «Marín Cañas y El infierno verde». *Diario La Nación* 21 dic. 1980 : 1. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2da edición. México, D.F.: Premia Editora, 1981. Print.
- Torres, Vicente Francisco, y Silvina Ocampo. *El que la hace-- ¿la paga?: Cuentos policíacos latinoamericanos*. Coedición Latinoamericana, 2006. Print.
- Ulibarri, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. México, D.F; Miami: Trillas; Florida International University, 1994. Print.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Tirano Banderas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. Print.
- Vargas, Germán. *Sobre literatura colombiana*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1985. Print. Colección Literaria v. 7.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. Print. Breve biblioteca de respuesta 20.
- . *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002. Print.
- Vasconcellos, Eliane. «Nota editorial». *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. 11-15. Print.
- Vejmelka, Marcel. «Uma arqueologia do Rio. Escavando O Subterrâneo do Morro do Castelo de Lima Barreto». *Ensaio premiados: a obra de Lima Barreto*. Brasília:

- Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural, 208d. C. 175-211. Print.
- Villoro, Juan. «Ornitorrincos – Notas sobre la crónica». *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, 2005. 9-19. Print.
- Wasserman, Renata. «The Press in Novels: Credit, Power and Movility in William D. Howell's Modern Instance and Lima Barreto's Recordações do escrivo Isaias Caminha». *Comparative Literature Studies* 48.1 (2011): 44-63.
- White, Hayden. «The Fictions of Factual Representation». *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985. 121-134. Print.
- Williams, Raymond L. «An Introduction to the Early Journalism of Garcia Marquez: 1948-1958». *Latin American Literary Review* 13.25 (1985): 117-132. Print.
- . *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne Publishers, 1984. Print. Twayne's World Authors Series; Latin American Literature TWAS 749.
- Yaranga Valderrama, Abdón. *Diccionario Quechua-Español, Runa Simi-Español*. Lima, París: Biblioteca Nacional del Perú; Université de Paris 8-Vincennes à Saint-Denis, 2003. Print.
- Zamora, Lois Parkinson. «Novels and Newspapers in the Americas». *Novel: A Forum on Fiction* 23.1 (1989): 44-62. JSTOR. Web. 6 feb. 2013.
- Zavaleta, José Antonio. «José Marín Cañas, periodista». *La Nación* 21 dic. 1980 : 1. Print.